



La Nature dans l'oeuvre de Francis Ponge

Yee Choonwoo

► To cite this version:

Yee Choonwoo. La Nature dans l'oeuvre de Francis Ponge. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2011. Français. NNT : 2011PA030115 . tel-01334837

HAL Id: tel-01334837

<https://theses.hal.science/tel-01334837>

Submitted on 21 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
École doctorale 120 – Littérature française et comparée

THÈSE DE DOCTORAT

Discipline : Langue, littérature et civilisation françaises

Choonwoo YEE

LA NATURE DANS L'ŒUVRE DE FRANCIS PONGE

Thèse dirigée par M. Michel COLLOT

Soutenue le 10 novembre 2011

Jury :

M. Dominique COMBE	(Professeur à l'École normale supérieure)
M. Gérard FARASSE	(Professeur à l'Université du Littoral-Côte d'Opale)
M. Patrick NÉE	(Professeur à l'Université de Poitiers)

Résumé :

L'objet de ce travail est d'éclairer l'esthétique et l'éthique de la poétique de Francis Ponge à partir de la notion de Nature. La première partie étudie la notion de Nature chez Ponge en tant que monde extérieur et son matérialisme qui, fortement influencé par le matérialisme antique, est caractérisé par l'antimétaphysique. Cette partie met également en relief le rapport étroit entre sa pensée matérialiste et la pensée immanente spinoziste, résumée dans l'expression de « Dieu ou la Nature ». Les aspects immanents des choses dans ses œuvres peuvent être mieux saisis, en effet, à l'aide de la notion d'« immanence » spinoziste. La deuxième partie explore, quant à elle, la relation entre la Nature et la littérature et le développement d'un nouveau lyrisme matérialiste chez Ponge. Pour lui, la littérature se naturalise et la Nature se littérarise. Son approbation de la Nature se traduit par sa contresignature apposée aux choses. Son nouveau lyrisme matérialiste, qui s'oppose au lyrisme traditionnel, se caractérise autour de notions telles que la vibration, l'aspiration, ou la « réson ». La troisième partie, enfin, examine le nouvel humanisme de Ponge ainsi que son éthique. La relation entre la Nature et l'homme s'articulera autour de thèmes éthiques essentiels comme l'altérité, le nouvel humanisme et le salut de l'homme. Son éthique consiste à vivre *heureux*. Nous l'aborderons à travers différents thèmes tels que la sagesse antique, l'harmonie du « non-soi » et du « soi », l'éthique de la joie, le hasard et la liberté.

Mots clés : nature, immanence, matérialisme, lyrisme, altérité, humanisme, sagesse, *amor fati*, éternel retour, art de vivre, non-soi et soi, approbation

Abstract :

The purpose of this study is to examine the aesthetics and the ethics of Francis Ponge's poetry through the notion of Nature. The first part examines the concept of Nature in Ponge as the outside world and his materialism which, heavily influenced by ancient materialism, is characterized by the anti-metaphysical. This part also explore the close relationship between his idea and Spinoza's immanent idea, summarized in the expression of "God, or Nature". The immanent aspects of things in his work can be fully understood with the help of the concept of "immanence" of Spinoza. The second part examines the relationship between Nature and literature and the development of Ponge's new materialist lyricism. For him, literature becomes naturalized and nature becomes literarized. The approval of nature is reflected in his countersignature for things. His new materialist lyricism, contrasted with the traditional lyricism, is characterized by notions such as vibration, aspiration, "réson". The third part will focus on the new humanism and the ethics of Ponge. The relationship between Nature and man will be treated primarily on certain essential themes of ethics such as otherness, the new humanism and the salvation of man. His ethics is to live à happy life. Various topics, such as ancient wisdom, the harmony of the "non-self" and the "self", the ethics of joy, chance and freedom, will be discussed.

Keywords : nature, immanence, materialism, lyricism, otherness, humanism, wisdom, *amor fati*, eternal recurrence, art of living, non-self and self, approval

· EA 4400 : Écritures de la modernité. Littérature et sciences humaines.

Équipe de Recherches sur la poésie contemporaine.

Remerciements

Mes remerciements et mon admiration vont en premier lieu à Michel Collot, mon directeur de recherche, qui m'a fait profiter de sa vaste compréhension de la poésie et de Ponge et qui m'a aidé à améliorer ce travail par ses remarques toujours pertinentes et par son attention à la fois rigoureuse et encourageante. Ses écrits philosophiques et littéraires ainsi que ses séminaires sur la poésie moderne m'ont ouvert les yeux sur de nouveaux horizons qui s'ouvrent aux critiques littéraires, ce qui a contribué à m'orienter dans la rédaction de cette thèse. Mes remerciements vont aussi à ma famille en Corée, dont l'aide et l'attention m'ont été précieux, et à ma petite famille à Paris, ma femme, Sunghee, qui m'a soutenu pendant de longues années et mon fils, Sangyoo, qui m'a été, lui aussi, un grand soutien moral. Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à la Fondation des bourses d'études Kim Hee-Kyung pour les Humanités Européennes (Kim Hee-Kyung Scholarship Foundation for European Humanities) qui me soutient non seulement financièrement, mais aussi moralement depuis 2008. Je remercie également mes amis français, Catherine, Guillaume, Marc et Geneviève qui ont contribué à rendre mon texte plus lisible.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	6
--------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

« MÉTA-PHYSIQUE » DE LA NATURE

CHAPITRE I : LE MATÉRIALISME DE PONGE.....	30
1. La « Nature » pongienne.....	30
2. L'anti-métaphysique de Ponge et son amour de la matière	36
CHAPITRE II : L'IMMANENCE DE LA NATURE CHEZ PONGE.....	82
1. Ponge, « spinoziste ».....	82
2. Les choses pongiennes sur le « plan d'immanence ».....	89

DEUXIÈME PARTIE

ESTHÉTIQUE DE LA NATURE

CHAPITRE I : LA NATURE ET LA LITTÉRATURE.....	139
1. La littérature naturalisée et la nature littérisée	143
2. L'approbation de la Nature	175
CHAPITRE II : LE NOUVEAU LYRISME MATÉRIALISTE.....	213
1. Le lyrisme hors de soi	215
2. La nouvelle conception de la poésie et de l'art.....	248

TROISIÈME PARTIE

« PO-ÉTHIQUE » DE LA NATURE

CHAPITRE I : LA NATURE ET L'HOMME.....	285
1. Retrouver l'altérité dans la Nature	287
2. Un nouvel humanisme et le salut matériel de l'homme	301
CHAPITRE II : L'ART DE VIVRE PONGIEN	326
1. L'accord entre la Nature et l'homme	328
2. L'art de vivre heureux.....	361

CONCLUSION.....	389
-----------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	400
---------------------	-----

INDEX DES NOMS DE PERSONNES	428
-----------------------------------	-----

Introduction

« La montagne est la montagne et l'eau est l'eau »¹.

C'est une phrase énoncée par un moine bouddhiste estimé de la dynastie Tang (618-705) de la Chine, Cheongwonyooshin². Cette phrase tautologique, en apparence banale, est souvent récitée par les moines bouddhistes, car elle est en fait considérée comme un enseignement essentiel condensant la sagesse bouddhique ; en effet, elle souligne qu'il est primordial de regarder tout ce qui existe comme tel, sans aucun préjugé. Or, elle pourrait être interprétée de diverses façons selon les points de vue. Par exemple, pour les grecs platoniciens, la montagne et l'eau existeraient comme la copie imparfaite de l'Idée ; pour les chrétiens du Moyen Âge, comme la créature de Dieu ; pour les modernes cartésiens, comme l'objet de la représentation du sujet. Enfin, pour les contemporains qui croient au développement ininterrompu de la technique, elles existeraient comme matériau de l'exploitation capitaliste. Il est vrai que la philosophie occidentale, surtout la métaphysique, a eu pour objet de trouver l'essence immuable des *étants* au sein de *Dieu*, de l'*Idée* ou de la *Subjectivité* au lieu de penser l'être lui-même de l'*étant* en tant que tel. Par exemple, la philosophie cartésienne, qui est fondée sur la dichotomie de la subjectivité et de l'objectivité, a assujetti les *étants* au sujet. Ainsi, les hommes se sont rendus « comme maîtres et

¹ 景德傳燈錄 卷二十二 : « 老僧三十年前 未參禪時 / 見山是山 見水是水 / 乃至後來 親見知識 有入處 / 見山不是山 見水不是水 / 而今得箇休歇處 依前 / 見山祇是山 見水祇是水 ». Voici notre traduction : « Il y a trente ans, avant d'entrer dans le zen, pour moi, la montagne était la montagne et l'eau était l'eau. Une fois la connaissance acquise, pour moi, la montagne n'était plus la montagne et l'eau n'était plus l'eau. Mais, maintenant, pour moi, vieux moine bouddhiste, ayant atteint la sérénité, la montagne est la montagne et l'eau est l'eau ».

² 青原惟信

possesseurs de la nature »³. Désormais, le monde existe seulement comme « l'image du monde » (Weltbild) *re-présentée* par l'homme. Les choses naturelles telles que l'eau, l'animal, la végétation tombent dans la catégorie de « matériau anonyme ». Dans un monde condamné au mutisme, on ne peut plus leur trouver de raison de vivre. Mais en réalité le monde des étants dont l'homme fait partie existe hors de la représentation humaine. Le monde, loin d'exister comme la copie de l'Idée, ou comme la créature de Dieu, ou comme l'objet de la représentation du Sujet, existe par lui-même. Cette idée du monde peut être rapprochée de la conception orientale « 自然 » (Ja-yeon) de l'aire culturelle de l'Extrême-Orient. Cette conception, équivalant à celle de « Nature » en Occident, signifie littéralement ce qui existe « ainsi » (=然) « de soi-même » (=自) sans intervention ni humaine, ni divine. Elle peut être aussi rapprochée de la conception grecque de *physis* (φύσις), qui signifie, selon Martin Heidegger, ce qui s'épanouit de soi-même, à l'instar de l'épanouissement d'une rose, de l'apparition du soleil, de la croissance des plantes, de la naissance des animaux. Selon Heidegger, l'être de l'étant est d'abord un événement merveilleux et énigmatique avant d'être l'objet de l'analyse. Le fait qu'il y ait quelque chose plutôt que rien suffit à nous étonner. C'est par cet étonnement que les Grecs font l'expérience de *physis*.

C'est justement par rapport à ces dernières compréhensions du monde que la poésie de Ponge nous intéresse. Son écriture résiste au « contre-naturalisme » ou « humanisme injuste » qui ne considère les choses que comme des objets passifs du sujet. Ce que Ponge rejette, c'est une conception classique du sujet. La catastrophe des deux guerres mondiales a ruiné la prétention à la plénitude et à la souveraineté du sujet. Il ne sera possible à l'homme de se reconstruire et de se renouveler que dans son ouverture aux choses. C'est la raison pour laquelle Ponge désire prendre les choses elles-mêmes pour objets poétiques. Le matérialisme revendiqué par Ponge répond à un certain rejet de la tradition poétique dans laquelle le sujet demeure une instance supérieure. Se méfiant des idées, des idéologies, et du langage qui les véhicule, il cherche à surprendre un ordre des choses indépendant des significations culturelles. Il recourt délibérément à la prose, pour se soustraire aux conventions du

³ René Descartes, *Discours de la métho de ; suivi des Méd itations méta physiques*, Sixième partie, « Des raisons de publier », Paris, Flammarion, 1908, p. 40.

vers et il se plaît à réhabiliter des objets méprisés par la société et par la tradition poétique. Le poème en prose, « proème », fournit à Ponge un cadre assez souple pour s'adapter à la diversité des choses. Selon lui, jusqu'à maintenant aucun texte n'a jamais saisi de façon authentique la nature de l'homme et des choses, de sorte qu'il aspire à produire, d'un nouveau point de vue, des énoncés poétiques au sujet de l'homme et des choses. Comme Suzanne Bernard le dit justement, la poésie de Ponge ne nous invite « à aucune évasion vers des contrées de rêve, mais seulement à contempler la réalité de tous les jours »⁴. Ce qui est important chez Ponge, c'est la chose elle-même, et non pas la théorie ou l'idée qui la concerne. Si Ponge prend les choses pour des objets poétiques, ce n'est pas pour élargir simplement l'ensemble des objets esthétiques, mais bien plus pour comprendre les choses telles qu'elles sont dans le but de rafraîchir la sensibilité et l'intelligence de l'homme. À cet égard, Albert Camus apprécie les vertus des poèmes de Ponge : « C'est la première fois, je crois, qu'un livre me fait sentir que l'inanimé est une source incomparable d'émotions pour la sensibilité et l'intelligence »⁵. Si l'on ne cesse pas de regarder les choses comme des objets inanimés exploités par le sujet, le monde des choses restera toujours un monde muet. Ponge ne veut pas que le monde reste muet ; il veut plutôt renouveler la vision des choses et retrouver une certaine familiarité avec elles aussi bien pour ces choses que pour l'humanité. Il faut lire ses poèmes pour se libérer du « casse-tête métaphysique »⁶, pour jouir d'une intimité retrouvée avec les objets de notre univers familier, et en définitive pour trouver des raisons « de vivre, de continuer à vivre, et de vivre heureux »⁷. C'est pourquoi nous allons tenter d'effectuer une lecture philosophique de l'œuvre de Ponge.

Les études sur Ponge, d'après Jaques Derrida, ont été orientées principalement dans deux directions : la question des choses et la question du langage⁸. En ce qui concerne la première direction, c'est Jean-Paul Sartre qui a, le premier, ouvert la voie

⁴ Suzanne Bernard, « Ponge et le parti pris des choses », *Le poème en prose*, Librairie Nizet, 1959, p. 744.

⁵ Robert Laffon et Valentino Bompiani, *Dictionnaires de s auteurs*, Paris, Robert Laffont, 1994, p. 750.

⁶ « Pages bis », *Proèmes*, I, p. 215.

⁷ *Ibid.*, p. 216.

⁸ Jacques Derrida, *Signéponge*, Paris, Seuil, 1988, p. 24.

de l'étude phénoménologique sur Ponge dans un article paru en 1944. Sa lecture phénoménologique a contribué à faire connaître Ponge comme un poète des choses. Mais la lecture phénoménologique de Sartre, qui « fait de Ponge un disciple de Husserl »⁹, « tendait à minimiser le rôle du langage dans la poésie de Ponge, au moment même où celle-ci accordait au "Compte tenu des mots" une importance croissante »¹⁰. D'après Sartre, Ponge ne se soucie pas des *qualités* mais de l'*être*¹¹. Son intuition première est celle d'un monde donné¹². En ce sens, son effort de mettre le monde « entre parenthèses » pour retourner « aux choses mêmes » en vue d'échapper à tous les préjugés du monde pourrait être qualifié de « phénoménologique ». Pourtant, selon Jean-Claude Pinson, les lectures philosophiques de l'œuvre de Ponge – entre autres celles des phénoménologues – « n'ont pas vraiment fait cas du matérialisme affiché par Ponge »¹³. Par exemple, Sartre considère que c'est « *malgré* » son matérialisme que Ponge est un grand poète, alors que Pinson considère que c'est plutôt *en raison de* son matérialisme, et non pas *malgré* celui-ci qu'il est un grand poète¹⁴. D'après Pinson, son travail poétique peut être appelé « un matérialisme de la différence »¹⁵, qui « se définit sommairement comme le refus d'admettre l'inscription dans l'être d'un quelconque ailleurs, d'une quelconque dimension d'altérité échappant au principe explicatif de la matière »¹⁶. Ce matérialisme de la différence prend garde à ne pas réduire l'être au connaître ou à l'objectivité¹⁷ et, par conséquent, il n'est pas incompatible avec une phénoménologie de l'« être-au-monde ». Les œuvres de Ponge offrent un lieu où se rencontrent la phénoménologie de l'être-au-monde, qui rompt la relation avec l'idéalisme husserlien, et un matérialisme de la différence, qui n'est ni dogmatique ni métaphysique. C'est pourquoi, même quand on accède à la poésie de Ponge par le biais de la phénoménologie, on doit « procéder ensuite à partir de catégories

⁹ Bernard Beugnot, « La mode comme système de réception : le cas Ponge », *Cahiers de l'Association Internationale des études Françaises*, 38, mai 1986, p. 192.

¹⁰ Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, Champ Vallon, 1991, p. 7.

¹¹ Jean-Paul Sartre, « L'homme et les choses », *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 263.

¹² *Ibid.*, p. 258.

¹³ Jean-Claude Pinson, « Le matérialisme poétique de Francis Ponge », *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 139.

¹⁴ *Ibid.*, p. 140.

¹⁵ *Ibid.*, p. 141.

¹⁶ *Ibid.*, p. 139.

¹⁷ *Ibid.*, p. 141.

phénoménologiques empruntées à une phénoménologie de l'appartenance (de l'être-au-monde) plutôt qu'à une phénoménologie où la conscience reste en position d'instance fondatrice »¹⁸. C'est également pour cela que l'on peut appeler la phénoménologie de Ponge une « phénoménologie *poétique* » qui, au lieu d'*idéologiser*, consiste à *poétiser* le réel¹⁹. Contrairement à la phénoménologie de Husserl ou de Sartre basée sur la séparation de la conscience et de la chose²⁰, sa phénoménologie n'admet aucune conscience « hors du monde », séparée ontologiquement de la chose. Pour cette raison, Pinson estime que « Ponge gagnerait à être lu à partir d'une phénoménologie inspirée de Heidegger ou du dernier Merleau-Ponty plutôt que de Sartre »²¹. Comme le dit Henri Maldiney, l'homme pongien n'est pas « un sujet en face d'un objet » mais, un « acteur », ou, comme le dit Pinson, un « habitant du monde »²² qui n'ignore pas son appartenance au monde, et qui ne reste donc plus hors du monde comme un pur contemplateur. Ainsi, la *différence* dans l'expression du « matérialisme de la différence » se comprend à différents niveaux : entre la possibilité de réduction du réel et son impossibilité, entre la séparation de la chose et de la conscience et leur appartenance réciproque, enfin entre idéologiser le réel et poétiser le réel.

En dehors des études phénoménologiques cherchant à accéder aux choses pongiennes, les tentatives critiques, qui visent le matérialisme affiché par Ponge, sont peu nombreuses. Comme l'a bien observé Bernard Beugnot, la critique contemporaine « a estompé à l'excès tout le matériau venu de la tradition avec lequel il travaille et entre en un dialogue aux modalités multiples »²³, bien que des travaux

¹⁸ *Ibid.*, p. 140.

¹⁹ Selon Roland Barthes, on peut distinguer deux attitudes à l'égard du réel : une attitude *idéologique* et une attitude *poétique*. Voir Roland Barthes, « Le Mythe aujourd'hui », dans *Œuvres complètes*, Seuil, t. I, p. 719, cité dans Éric Marty, « Francis Ponge et le neutre », *Matériau, Matérialisme*, La Licorne, n° 53, 2000, p. 39.

²⁰ Éric Marty estime que, pour Sartre, il s'agit d'une alternative « soit être chose, soit être conscience ». Pour Sartre, être « conscience du monde » signifie se trouver « hors du monde ». *Ibid.*, p. 43.

²¹ Jean-Claude Pinson, « Le matérialisme poétique de Francis Ponge », *Habiter en poète, art. cit.*, p. 140-141. Selon Jean-Claude Pinson, « la phénoménologie de Sartre « où la conscience reste en position d'instance fondatrice » (*Ibid.*, p. 140) comme celle d'Husserl n'est pas compatible avec « une phénoménologie de l'appartenance » (*Ibid.*) de Ponge : « Cette phénoménologie, héritière de l'idéalisme de Husserl, ne peut penser la réduction de l'attitude naturelle que comme un retour à la certitude d'un sujet constituant délesté de toute appartenance » (*Ibid.*, p. 144).

²² *Ibid.*, p. 144.

²³ Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge*, Paris, PUF, 1990, p. 203.

étudiant la liaison étroite entre Ponge et le matérialisme ancien soient encore nécessaires²⁴. Parmi les études qui abordent les œuvres de Ponge à partir de son matérialisme, notons d'abord l'étude de Marcel Spada intitulé *Francis Ponge* (1974)²⁵. Son essai initial, qui se compose de sept parties aux intitulés tels que « D'un écrivain matérialiste », « De l'objet à l'objeu », « La rhétorique de l'objet », ou encore « Usage de la métaphore », est une approche fondée sur le « matérialisme érotique »²⁶. Il explore le rapport aux mots et au monde à travers sensation, rhétorique et métaphore. Le travail de Patrick Meadows, intitulé *Francis Ponge and the Nature of Things : from ancient Atomism to a modern Poetics* (1997)²⁷, mérite notre attention, car il interroge en profondeur l'interrelation entre son œuvre et la philosophie matérialiste de Lucrèce. Cette étude vise, dans la vision générale du monde matérialiste de Ponge, à révéler plus nettement l'interaction entre les choses et les mots, le monde et la langue, la construction naturelle des phénomènes et la construction humaine d'œuvres littéraires.

En ce qui concerne la deuxième direction des recherches, c'est-à-dire la question du langage, c'est surtout un mouvement comme *Tel Quel* qui s'est intéressé au rôle du langage dans la poésie de Ponge. Ce mouvement, « désireux de rendre à la littérature son autonomie et sa spécificité »²⁸, a reconnu en Ponge un modèle. Si Philippe Sollers, un des plus importants représentants de ce mouvement, prend un certain temps Ponge pour son maître, c'est parce qu'il découvre chez Ponge un « monisme linguistique »²⁹ où toute autre réalité, objective ou subjective, se dissout en la seule réalité du langage, considérée comme la seule réalité littéraire. Ce monisme linguistique sera nommé par lui-même « matérialisme sémantique »³⁰ qui

²⁴ Patrick Meadows, *Francis Ponge and the Nature of things: from Ancient Atomism to a Modern Poetics*, Cransbury, Bucknell University Press, 1997, p. 21.

²⁵ Marcel Spada, *Francis Ponge*, Paris, Seghers, 1974.

²⁶ Bernard Beugnot, Jacinthe Martel, Bernard Veck, *Bibliographie des écrivains français : Francis Ponge*, Paris-Rome, Memini, 1999, p. 67.

²⁷ Patrick Meadows, *Francis Ponge and the Nature of Things : from ancient Atomism to a modern Poetics* [Ponge et la nature des choses. De l'atomisme antique à une poétique moderne], Cransbury, Bucknell University Press, 1997.

²⁸ Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, op. cit., p. 7.

²⁹ *Ibid.*, p. 97.

³⁰ C'est une expression donnée par Philippe Sollers à l'occasion de ses entretiens avec Ponge : « Je voudrais savoir si vous êtes d'accord avec l'expression de "matérialisme sémantique", qui a été employée à propos de ces textes. D'un tel matérialisme sémantique, il me semble que "Le Pré" »

ne s'occupe que des aspects matériels du langage tels que « l'histoire des mots, de leur étymologie, des variations de signification »³¹. S'appuyant sur cette dénomination, Sollers veut non seulement faire de Ponge l'artisan d'un langage, mais aussi l'enrôler sous la bannière de la "Révolution culturelle"³². Le matérialisme sémantique sera ainsi lié au « matérialisme historique » qui, selon Michel Collot, « n'a jamais été le sien, et dont il ne partage plus guère les ambitions subversives »³³, parce que, comme le rappelle Ponge dans *Le Savon*, il ne renonce pas « le moins du monde aux valeurs qu'une formation, bourgeoise sans doute, mais enfin humaine aussi, l'a amené à considérer une fois pour toutes comme les plus dignes d'être recherchées ou défendues »³⁴. Il faut noter que la lecture d'inspiration structuraliste, qui ne voit plus en Ponge que l'artisan d'un langage, méconnaissait « l'un des versants constitutifs du projet de Ponge, pour qui "le monde extérieur existe" autant que l'univers des signes »³⁵. En fin de compte, le « matérialisme *sémantique* » de Sollers n'a rien à voir avec le matérialisme de la différence de Ponge qui vise à interroger simultanément le langage et le réel. La différence dans l'expression du « matérialisme de la différence » s'articule encore entre le seul compte tenu des mots et le compte tenu simultanément des choses et des mots.

Ainsi, la lecture d'inspiration phénoménologique qui s'intéresse à la chose tendait à minimiser le souci du langage de Ponge ; et la lecture d'inspiration structuraliste qui s'intéresse au langage tendait à minimiser son souci de la chose. Comme l'indique Collot, les tendances dominantes de la critique ont proposé une fausse alternative entre deux lectures ; il fallait donc essayer de la dépasser « pour les questions qu'elle avait laissées en suspens »³⁶. Depuis les années soixante-dix, ont été proposées des tentatives de synthèse critique qui souhaitent maintenir un équilibre entre le *Parti pris des choses* et le *Compte tenu des mots*. Les travaux de

apporte la plus éclatante confirmation » (*Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Paris, Gallimard-Seuil, 1970, p.162.)

³¹ *Ibid.*, p.164.

³² *Ibid.*, p. 93. Sollers écrit : « Il me paraît évident que c'est cette inscription matérialiste qui vous distingue absolument du contexte culturel de la littérature idéaliste et bourgeoise, en général » (*Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, *op. cit.*, p.162).

³³ Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, *op. cit.*, p. 98.

³⁴ *Le Savon*, II, p. 384.

³⁵ Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, *op. cit.*, p. 7.

³⁶ *Ibid.*, p. 8.

Maldiney, qui a proposé « une lecture hégélienne, voire heideggérienne de l'œuvre »³⁷, ont situé Ponge « comme un homme entre les choses et les mots »³⁸. Son enseignement majeur se résumera par son propos : « Dans l'œuvre de Ponge, les choses comme horizon des mots et les mots comme horizon des choses sont dans un perpétuel échange »³⁹. Le travail de Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*⁴⁰, mérite une grande attention d'autant qu'il essaie de rétablir le statut du sujet en tant que médiateur dans l'échange des choses et des mots, qui a été quelque peu négligé ou minimisé par la plupart des critiques, en particulier par les critiques du textualisme. Selon lui, « toute écriture engage un sujet dans son rapport au monde et au langage »⁴¹. Dans cet ouvrage, il poursuit la relation étroite entre les modifications intervenues chez Ponge dans sa situation affective, littéraire, ou politique et les changements stylistiques et thématiques ; et il examine également l'interaction et les interférences du langage et du monde dans l'œuvre de Ponge « pour montrer comment, dans un différend intime entre mots et choses, Francis Ponge trouve à s'exprimer mais aussi à se transformer »⁴². Il a donné un nouvel accès à Ponge en harmonisant l'opposition de la critique littéraire « entre perspective synchronique et perspective diachronique, entre l'analyse immanente des textes et l'étude de leurs contextes »⁴³.

Or, pouvons-nous explorer une autre nouvelle piste dans la recherche sur l'œuvre de Ponge qui nous permette de mieux comprendre son œuvre en tenant compte en même temps de son souci du langage et de son souci de la chose ? Notre étude débute par cette question. Ponge cite, à plusieurs reprises, dans *Comment une figue de paroles et pourquoi*⁴⁴, une remarque de Symmaque, grand païen de Rome : « Il est

³⁷ Mohamed El Habib Mellakh, *La Pratique poétique pongienne*, Tunis, Publications de la Faculté des Lettres de Manouba, 1989, p. 9.

³⁸ Danièle Leclair, *Lire Le Parti pris des choses de Ponge*, Paris, Dunod, 1995, p. 51.

³⁹ « Discussion », *Ponge inventeur et classique*, Acte du Colloque de Cerisy-La-Salle, 2-12 août 1975, UGE, 1977, p. 300.

⁴⁰ Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, Champ Vallon, 1991.

⁴¹ *Ibid.*, p. 8.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁴ Francis Ponge, *Œuvres complètes, Tome II*, édition établie par G. Farasse, J.-M. Gleize, J. Martel, R. Melançon, Ph. Met et B. Veck, sous la direction de B. Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 759-891.

impossible qu'un seul chemin mène à un mystère aussi sublime »⁴⁵. Cette citation, qui vise évidemment une critique de la notion de Dieu unique du christianisme, résume en fait la façon dont Ponge comprend le monde. Chez Ponge, il ne s'agit plus d'une vérité (monothéisme), mais de vérités possibles (polythéisme)⁴⁶. C'est pourquoi Ponge dit souvent que la description définitive d'une chose n'est pas possible, mais que diverses tentatives, seulement, sont possibles. Sa vision du monde, selon laquelle ce dernier est en état d'imperfection et d'erreur, le pousse à préférer le relatif à l'absolu. Comme le texte de Ponge peut être considéré comme un *phénomène*⁴⁷ ouvert à de multiples interprétations, non point comme un *objet* clos sur lui-même, diverses interprétations seront possibles. En fait, l'œuvre de Ponge n'est pas un système clos sur lui-même, mais elle est déjà un *horizon*⁴⁸ qui nous ouvre de nouveaux horizons comportant à la fois des « visibles » et des « invisibles » au fur et à mesure que nous essayons de nous en approcher. On pourrait donc dire : « Il est impossible qu'un seul chemin mène à une vraie compréhension des œuvres de Ponge ».

Le chemin que nous allons nous frayer pour aborder Ponge est une voie qui peut sembler banale, mais qui paradoxalement n'est pas encore suffisamment explorée ; c'est celui de la « Nature ». Comme nous l'avons vu, les études, qu'elles soient phénoménologiques ou linguistiques, se révéleraient insuffisantes pour mettre à jour la poétique singulière de Ponge qui ne saurait être limitée ni aux choses ni aux mots. Il nous semble que c'est la notion de Nature qui, plus qu'une autre, peut apporter un éclairage nouveau sur l'œuvre de Ponge. En effet, cette notion, qui occupe la place essentielle dans sa poétique, nous permettra de comprendre globalement sa vision du

⁴⁵ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 765.

⁴⁶ Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge, les mots et les choses*, Belin, 1988, p. 48.

⁴⁷ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, PUF, 1989, p. 9 : « Celle-ci [une poétique d'inspiration formaliste] a voulu faire du texte un *objet*, alors qu'il est un *phénomène*, inséparable de la conscience à laquelle il apparaît, et de l'horizon qu'il ouvre. La phénoménologie rend à la littérature sa dimension *d'expérience*; dans l'écriture comme dans la lecture, elle s'efforce de ressaisir l'acte d'un sujet qui vise un monde à travers le langage ».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 10 : « Mais si l'on considère que les choses ne se donnent jamais qu'en horizon, c'est-à-dire sous une apparence et dans une configuration changeantes, qui diffèrent d'un point de vue et d'un moment à l'autre, et selon un rapport du déterminé à l'indéterminé, qui laisse toujours autant à deviner qu'à percevoir, alors on peut comprendre que la « fable du monde » inventée par chaque écrivain ne constitue pas un monde à part, la pure fiction d'un autre monde, mais une réponse à la provocation de notre monde, qui est fabuleux, susceptible d'interprétations multiples, car dans sa structure d'horizon est toujours déjà inscrite la possibilité d'un dépassement du donné et du visible ».

monde ; son idée de la littérature, et son art de vivre. Comme nous le savons bien, son ambition poétique est condensée dans une déclaration : « Je voudrais écrire une sorte de *De natura rerum*. [...] Ce ne sont pas des poèmes que je veux composer, mais une seule cosmogonie »⁴⁹. Or, son ambition visant à éclairer par la formule littéraire l'origine de tout ce qui existe et sa raison d'être peut être qualifié non seulement de poétique, mais aussi de philosophique. Notre étude privilégiant la notion de Nature, qui va poursuivre son ambition tant poétique que philosophique, pourra donc être qualifiée, elle aussi, de philosophique.

Il est vrai que, comme le dit Collot, les lectures philosophiques comme celle d'inspiration phénoménologique ont minimisé le rôle du langage dans l'œuvre de Ponge. Pourtant, cela ne voudra pas dire que la lecture philosophique de Ponge n'est pas nécessaire. Si l'on aborde Ponge non pas à partir d'une phénoménologie basée sur la séparation de la conscience et de la chose qui réduit les choses à la conscience, mais à partir d'une phénoménologie *poétique* qui va « aux choses mêmes » pour y révéler l'impossibilité d'une telle réduction et pour exprimer sous la forme langagière le sens inaliénable des choses, de telles études *philosophiques* seront préférables. En fait, la recherche de Ponge est non seulement *littéraire*, mais aussi *philosophique*, parce qu'il aborde le monde avec les moyens langagiers pour y trouver le sens des choses et des hommes. Ponge regrette d'être souvent traité philosophiquement, et pas esthétiquement⁵⁰. Mais cela ne veut pas dire que ses œuvres ne sont pas philosophiques. Si les philosophes s'intéressent à Ponge, c'est parce que, comme le dit Derrida dans son entretien avec Gérard Farasse, ses œuvres traitent de thèmes très philosophiques : « Il [Ponge] parle du texte, de la perception, du rapport à la chose même, de la langue, de l'éthique du discours, de la politique : il y a donc une grande richesse philosophique dans le contenu de l'œuvre de Ponge même si l'œuvre ne s'y réduit pas »⁵¹. Si Ponge ne veut pas que ses œuvres soient considérées comme philosophiques, c'est à cause de son dégoût de la métaphysique

⁴⁹ « Introduction au "Galet" », *Proèmes*, I, p. 204.

⁵⁰ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 519 : « En général on a donné de mon œuvre et de moi-même des explications d'ordre plutôt philosophiques (métaphysiques), et non tellement esthétiques ou à proprement parler littéraires (techniques). C'est à cette statue philosophique que je donnerais volontiers d'abord quelques coups de pouce. / Rien de plus étonnant (pour moi) que ce goût pour moi des philosophes : car vraiment je ne suis pas intelligent, les idées ne sont pas mon fait ».

⁵¹ Jacques Derrida et Gérard Farasse, *Déplier Ponge : entretien de Jacques Derrida avec Gérard Farasse*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005, p. 37.

qui, en partant des idées, réduit souvent le monde concret à ses idées, et non pas à cause de son dégoût de la philosophie elle-même. En effet, c'est la « philosophie de la Nature » d'Épicure qui l'a marqué le plus profondément. La philosophie de la nature grecque est pour lui un antidote contre la métaphysique ou contre une religion comme le christianisme⁵². Il regrette que la philosophie de la nature antique, matérialiste, qui a commencé avec des philosophes grecs depuis Thalès, ait été occultée longtemps par la culture européenne imbibée de la pensée monothéiste⁵³. Malgré ses manifestations, son travail pourra donc être qualifié suffisamment de philosophique. Son refus doit donc être saisi dans une sorte d'antiphrase. Son refus d'être appelé poète peut être considéré de la même manière. Ponge refuse à plusieurs reprises d'être appelé ainsi, en raison de son dégoût de la tradition de la poésie trop sentimentale, trop anthropocentrique, voire métaphysique, et non pas à cause du dégoût général de la poésie. En somme, Ponge souhaiterait que ses œuvres soient considérées d'un nouveau point de vue esthétique, philosophique, non pas par la philosophie *métaphysique*, mais par la philosophie *matérialiste* qui prône l'ouverture de l'homme au monde et son appartenance au monde.

La notion philosophique de Nature nous permettra de saisir l'esthétique et l'éthique de Ponge dans leur intégralité dans la mesure où on s'approche de Ponge à partir du « matérialisme de la différence » qui n'a rien à voir ni avec le « matérialisme dialectique », ni avec le « matérialisme sémantique ». Il ne sera pas nécessaire de réduire le matérialisme de Ponge au plan *sémantique*, comme le fait Philippe Sollers. Il vaudrait mieux accepter à la lettre le matérialisme de Ponge, opposé à l'idéalisme ou au spiritualisme tel que le platonisme ou le christianisme. Par exemple, ce matérialisme s'apparenterait à un monisme matérialiste refusant toutes les dichotomies qui expriment en filigrane la suprématie de l'esprit sur la matière, telles que celle du corps et de l'esprit, ou celle du sensible et de l'intelligible. Avec ce matérialisme privilégiant la notion de matière ainsi que la notion de Nature, on pourrait bien parler même d'un « matérialisme esthétique » ou d'un

⁵² « L'Œuf », *Nioque de l'avant-printemps*, II, p. 978 : « Mais oublier l'esprit chrétien, voilà l'important. Donc l'antidoter, du grec (par exemple) ».

⁵³ *Ponge inventeur et classique*, op. cit., p. 62-63.

« matérialisme éthique » de Ponge, qui nous permettrait de saisir les sens pluridimensionnels de son écriture. C'est ce que nous examinerons dans cette thèse.

Pour examiner le sens de la Nature dans l'œuvre de Ponge, il serait d'abord indispensable d'éclaircir l'influence de la philosophie de la nature antique, en particulier, l'influence de l'atomisme antique sur Ponge. Car le modèle poétique de Ponge est *De la nature* de Lucrèce qui chante la philosophie d'Épicure, qui serait formée dans l'héritage de la philosophie de la nature grecque depuis Thalès. Le travail de Patrick Meadow est d'autant plus appréciable qu'il a rigoureusement étudié l'œuvre de Ponge dans sa relation avec la philosophie de la nature antique. Pourtant son étude, qui ne porte pas sur la notion de nature, se contente d'une découverte de la relation analogique entre le principe de la construction atomiste du monde et celui de la construction littéraire de Ponge. Notre étude, qui privilégie la notion de nature, va essayer de montrer comment la pensée de la nature de Ponge, qui aurait été influencée par la pensée atomiste antique, notamment par l'épicurisme, se concrétise dans son esthétique aussi bien que dans son éthique. Mais nous ne devrions pas ignorer l'influence du stoïcisme sur l'éthique de Ponge, bien que ce système de pensée s'oppose à l'épicurisme qui lui est cher. Le thème de la nature permettra de saisir l'influence du stoïcisme sur Ponge, car cette notion est aussi importante pour les Stoïciens que pour les Épicuriens. Dans la partie réservée à l'éthique de Ponge, nous allons essayer de montrer sur quelles idées se rejoignent l'épicurisme et le stoïcisme en ce qui concerne la recherche du bonheur dans la nature.

Lorsque l'on aborde Ponge selon le thème de la Nature, c'est surtout Spinoza (1632-1677) qui nous guide. Spinoza est un philosophe rationaliste, considéré comme le plus important représentant moderne du panthéisme dans lequel la Nature se confond avec Dieu. Or, les interprétations de la thèse de Spinoza ne convergent pas toujours. Il est parfois considéré comme un philosophe idéaliste, puisqu'il ne renonce pas à l'idée d'éternité, concrétisée dans la notion de Dieu. En effet, la doctrine spinoziste des essences est apparentée à la conception scolastique des « réalités » et aux Idées de Platon. Et, parfois, il est considéré comme un philosophe athée, matérialiste, puisqu'il n'admet pas de Dieu qui soit séparé ontologiquement de ses créatures, c'est-à-dire de ses « modes » selon ses termes. Tous les objets particuliers sont des modes de Dieu dans l'attribut de l'étendue. Cela veut dire que

chaque chose dans la nature est dotée d'une divinité. Or, si Tout est Dieu, autant dire que Dieu n'est rien ; Dieu n'est qu'« une chose étendue »⁵⁴ ou qu'« une chose pensante »⁵⁵. C'est pourquoi on le qualifie souvent de panthéiste, voire de matérialiste ou d'athée⁵⁶. Si on peut rapprocher la philosophie de Spinoza et la philosophie de la nature matérialiste antique, c'est parce que l'idée d'éternité chez Spinoza peut être considérée comme l'immortalité des atomes. En fait, chez les atomistes antiques, les atomes ne naissent, ni ne meurent, puisque rien ne naît du rien. Dans la pensée de Spinoza, l'âme suit le même ordre que le corps⁵⁷ ; si le corps composé d'atomes est éternel, l'âme sera aussi éternelle. Il ne faudrait donc pas considérer l'éternité de Spinoza uniquement comme idéaliste ; elle peut aussi être abordée d'un point de vue matérialiste. Dans le panthéisme de Spinoza, Dieu n'est pas *transcendant* à la nature, mais *immanent* à la nature. Autrement dit, Dieu spinoziste n'existe pas dans un monde suprasensible, c'est-à-dire hors de ce monde, mais il existe plutôt dans l'horizon *immanent*, c'est-à-dire, dans l'intérieur du monde matériel. C'est ce que veut dire Gilles Deleuze par le « plan d'immanence de la nature ». Ainsi, la philosophie de Spinoza peut être inscrite dans le monisme matérialiste, et non pas dans le dualisme métaphysique. La notion de « l'immanence », qui nous permet de relier Spinoza et Ponge, nous guidera toujours dans l'exploration du sens de la Nature dans l'œuvre de Ponge.

Pour bien comprendre les liens entre Ponge et Spinoza, il ne sera pas inutile de regarder sommairement l'histoire de la réception de la pensée de Spinoza en Europe. En fait, ce sont les philosophes et les écrivains allemands du XVIII^e au XIX^e siècle comme Herder (1744-1803), Goethe (1749-1832), Schiller (1759-1805), Humboldt (1767-1835), Hegel (1770-1831), Schelling (1775-1854) qui ont été fortement influencés par Spinoza. L'influence de Spinoza sur les penseurs allemands est à

⁵⁴ Baruch Spinoza, *Éthique*, Deuxième partie « De la nature et de l'origine de l'âme », Définitions I, Œuvres de Spinoza III, trad. Charles Appuhn, Paris, GF Flammarion, 1965, p. 69 : « J'entends par corps un mode qui exprime l'essence de Dieu, en tant qu'on la considère comme chose étendue, d'une manière certaine et déterminée ».

⁵⁵ *Ibid.*, Proposition I, p.71 : « La pensée est un attribut de Dieu, autrement dit Dieu est chose pensante ».

⁵⁶ Selon Gilles Deleuze, du vivant de Spinoza, on l'a accusé de *matérialisme*, d'*immoralisme* et d'*athéisme*. Voir Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*, Paris, Éd. de Minuit, 1981, p. 27.

⁵⁷ Baruch Spinoza, *Éthique*, Troisième partie « De l'origine et de la nature des affections », Scolie, *op. cit.*, p. 137.

comprendre dans le contexte de « la philosophie de la culture », un nouveau domaine de la philosophie, appelé le « système de l'esprit » par Wilhelm Dilthey (1833-1911) qui ne date que de la Renaissance. Dans un article « La fondation naturaliste et la fondation humaniste de la philosophie de la culture », Ernst Cassirer (1874-1945) examine le développement historique de la philosophie de la culture surtout dans un rapport entre la nature et la culture⁵⁸. Selon lui, les premiers germes de la philosophie de la culture à venir furent longtemps réprimés par la formidable force positive et productive des sciences mathématiques de la nature : la géométrie, l'analyse, la mécanique, etc. Dans ce climat intellectuel, Spinoza a voulu expliquer l'éthique elle-même par la rigueur mathématique et géométrique. C'est là que l'on voit naître le monisme strictement méthodique de Spinoza. La philosophie de la culture plus ou moins empêchée par le poids des sciences mathématiques reprend son élan au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, ère de la littérature classique allemande que font éclore Goethe, Schiller et Herder. L'influence de Spinoza est remarquable, entre autres, chez Schelling. Il prône le monisme spinoziste et l'éternité de l'âme⁵⁹. Schelling ne considère pas la nature comme ce qui s'épuise dans l'extension et le mouvement mécanique et géométrique. Il la regarde plutôt comme un ensemble de formes et de forces vitales. Cette idée de Schelling de la nature ne serait pas loin de celle de l'affinité de Goethe, puisque l'affinité n'est rien d'autre qu'une volonté de la forme intrinsèque de la chose. Cette vision de la nature de Schelling, caractérisée par « la spiritualisation de la nature »⁶⁰, nourrit notamment la philosophie de la culture du romantisme du XIX^e siècle.

Selon Cassirer, la philosophie de la culture se développe différemment en France et en l'Allemagne. La « spiritualisation de la nature » des penseurs allemands cède sa

⁵⁸ Voir Ernst Cassirer, « La fondation naturaliste et la fondation humaniste la philosophie de la culture », *L'Idée de l'histoire*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1988, p. 25-50.

⁵⁹ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, *Darstellung meines Systems der Philosophie*, parag. 14, S. W. IV, 120, cité dans Cassirer, « La fondation naturaliste et la fondation humaniste la philosophie de la culture », *art. cit.*, p. 27 : « Puisqu'il est dans la nature de la philosophie de considérer les choses telles qu'elles sont en elles-mêmes, c'est-à-dire en tant qu'elles sont infinies ou en tant qu'elles constituent l'identité absolue, la véritable philosophie réside en la preuve que l'identité absolue (l'infini) n'est pas sortie d'elle-même et que tout ce qui est, en tant que cela est, constitue l'infini. De tous les philosophes, seul Spinoza a reconnu ce principe, bien qu'il n'en ait pas apporté la preuve intégrale, pas plus qu'il ne l'a formulée avec suffisamment de précision pour écarter tout malentendu ».

⁶⁰ Cassirer, « La fondation naturaliste et la fondation humaniste la philosophie de la culture », *art. cit.*, p. 32.

place à la « matérialisation de la culture » des penseurs du positivisme français tels que Comte (1798-1857), Sainte-Beuve (1804-1869), Renan (1823-1892), et Taine (1828-1893). Selon eux, si l'on veut établir une véritable science de la culture, la métaphysique – ou la théologie – doit céder sa place à la chimie et la physique, à la zoologie et la botanique, à l'anatomie et la physiologie⁶¹. Pour eux, la philosophie de la culture n'est qu'une sorte de botanique appliquée⁶². Anatole France a décerné à Sainte-Beuve le titre de « *Doctor Universalis* » du XIX^e siècle⁶³. Hippolyte Taine, grand disciple de Sainte-Beuve, introduisit un schéma constant qui pourrait s'appliquer à toute explication de tous les phénomènes de l'histoire de la culture : *race, milieu, moment*⁶⁴. En ce sens, leurs intuitions fondamentales étaient fondées sur la vision du monde de Darwin (1809-1882) et Spencer (1820-1903), non sur celle de Newton (1643-1727) et Laplace (1749-1827). Pour eux, tout comme chez Schelling et la philosophie de la nature du romantisme, la nature et la culture ne font qu'un en ce sens qu'elles sont régies par une loi commune : celle de l'évolution. La différence entre la nature et la culture est comblée par une « matérialisation de la culture » et non par « spiritualisation de la nature ». On peut donc dire que la philosophie de la culture française a enrichi, à l'inverse de la philosophie de la culture allemande, la science de la nature. C'est dans cette ambiance de la philosophie de la culture française que Spinoza, qui a été longtemps interprété de façon idéaliste, voire métaphysique par les penseurs allemands, peut être réinterprété du point de vue matérialiste dans les années 1960 par les philosophes français comme Martial Guérout⁶⁵, Gilles Deleuze⁶⁶ et Alexandre Matheron⁶⁷. Dans notre travail, nous allons essayer de rapprocher la pensée poétique de Ponge et la pensée du monisme matérialiste de Spinoza, réinterprétée, en particulier, par Deleuze. Nous allons essayer également de mettre en avant non seulement la connaissance de la nature de

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 34.

⁶³ Sainte-Beuve aimait à se qualifier de « naturaliste des esprits ». Voir *ibid.*, p. 32.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ Martial Guérout (1891-1976), *Spinoza*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968.

⁶⁶ Gilles Deleuze (1925-1995), *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Arguments », 1968.

⁶⁷ Alexandre Matheron, *Individu et communauté chez Spinoza*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun », 1969.

Ponge en tant que spinoziste, mais aussi son esthétique et son éthique qui ne pourraient pas être considérées sans leur relation à la nature.

Deleuze et Nietzsche nous guideront aussi pour qu'on puisse bien saisir l'œuvre de Ponge. Deleuze, qui élabore la philosophie du devenir en s'appuyant sur la pensée de Spinoza, et également sur la pensée stoïcienne, essaie de donner un sens ontologique au monde sensible en tant que devenir perpétuel. Nietzsche est autant spinoziste que Deleuze. Dans sa « Lettre à Franz Overbeck, Sils-Maria » datée du 30 juillet 1881, Nietzsche exprime la joie de découvrir son précurseur, Spinoza : « Je suis très étonné, ravi ! J'ai un précurseur et quel précurseur ! Je ne connaissais presque pas Spinoza. Que je me sois senti attiré en ce moment par lui relève d'un acte *instinctif* »⁶⁸. La pensée de l'être et du devenir de Nietzsche, en particulier son idée d'« éternel retour », ne sera pas si loin de la pensée immanente de Spinoza et de Deleuze. Nous allons examinerons donc la pensée de Ponge sur l'être et sur le temps en nous référant aux pensées de Nietzsche et Deleuze.

En abordant l'éthique de Ponge à partir de la notion de Nature, nous allons recourir à diverses pensées immanentes telles que celles de Baudelaire, de Lévinas, de Nietzsche, de Bouddha et d'Épicure. Nous étudierons la sympathie et la solidarité de Ponge avec les choses en nous référant à la poétique de la compassion de Baudelaire qui est en sympathie avec les malheureux. La philosophie de l'Autre de Lévinas nous aidera dans la compréhension de l'altérité des choses pongiennes. Lévinas considère l'Autre comme un être absolument autre, parce que, pour lui, l'altérité de l'autre est absolument irréductible ; il souligne qu'on doit l'accueillir comme Dieu. Un nouvel humanisme de Ponge qui va naître dans la solidarité avec les choses correspondra au surhumain de Nietzsche. Nous examinerons comment le dépassement du nihilisme au sens nietzschéen du mot se réalise chez Ponge. La

⁶⁸ La lettre continue ainsi : « Ce n'est pas seulement que sa tendance globale soit la même que la mienne : faire de la connaissance l'affect le plus puissant – en cinq points capitaux je me retrouve dans sa doctrine ; sur ces choses ce penseur, le plus anormal et le plus solitaire qui soit, m'est vraiment très proche : il nie l'existence de la liberté de la volonté ; des fins ; de l'ordre moral du monde ; du non-égoïsme ; du Mal. Si, bien sûr, nos divergences sont également immenses, du moins reposent-elles plus sur les conditions différentes de l'époque, de la culture, des savoirs. *In summa* : ma solitude qui, comme du haut des montagnes, souvent, souvent, me laisse sans souffle et fait jaillir mon sang, est au moins une dualité. – Magnifique ! » (Friedrich Nietzsche, Lettre à Franz Overbeck, Sils-Maria, le 30 juillet 1881 ; cité dans *Le Magazine Littéraire*, n° 370, consacré à Spinoza, Novembre, 1998, traduction de David Rabouin).

pensée de Bouddha, quant à elle, peut se résumer surtout par le « non-soi ». Le désir d'éterniser ou d'absolutiser le soi est le point commun de beaucoup d'idéologies et de religions. Le bouddhisme recommande de ne pas s'attacher à une telle image du soi éternisé, puisqu'elle se révèle illusoire. Selon cette pensée bouddhique, l'attachement au soi est à l'origine de tous les vices. Il prêche qu'on ne peut entrer dans le « nirvâna », état de sérénité suprême de l'âme, que lorsqu'on contemple les êtres comme tels dans leur naissance et leur mort sans s'attacher au soi. À cet égard, le « nirvâna » ne serait pas très différent de l'ataraxie épicurienne. Chez Épicure, le plaisir ne s'obtient pas par la possession de quelque chose, mais plutôt par l'abandon de faux désir. Si nous pouvons rapprocher Ponge et Bouddha, même si nous ne pouvons pas trouver un lien direct entre eux, c'est parce qu'on peut trouver de fortes affinités entre l'épicurisme et le bouddhisme. Comme on le sait, Épicure est toujours le modèle moral de Ponge. Si Épicure s'intéresse à la connaissance de la nature, c'est pour y trouver un fondement solide à sa morale. Il en est de même pour Ponge. Le premier motif de sa contemplation et de sa description des choses – cela constituera sa « Physique » –, c'est l'urgence de se trouver des raisons de vivre⁶⁹. La pensée de la nature d'Épicure nous aidera toujours du début à la fin de notre travail dans la compréhension de l'œuvre de Ponge.

Notre thèse, qui va examiner la conception de la Nature chez Ponge sous trois angles distincts, « épistémologique », « esthétique » et « éthique », se compose de trois parties. Les trois parties correspondront respectivement aux trois dimensions du projet poétique de Ponge, réunies dans « Le Tronc d'arbre » dont Collot parle dans la notice de *Proèmes*⁷⁰ : *la description du monde*, *la réflexion sur le langage* et *l'expression de soi*. La description du monde, quoiqu'elle vise l'objectivation, révélera la connaissance de la nature chez Ponge. Pour lui, le langage est un monde aussi profond que le monde extérieur. Sa réflexion sur le langage ne pourrait donc être envisagée sans considérer sa réflexion sur la nature. Les recherches du monde et du langage convergeront finalement vers la recherche ultime du soi qui se préoccupe

⁶⁹ Francis Ponge, Jean Tortel, *Correspondance (1944-1981)*, édition établie par B. Beugnot et B. Veck, Paris, Stock, 1998, lettre 185, p. 238.

⁷⁰ Michel Collot, notice sur *Proèmes*, I, p. 962.

toujours de trouver la raison de vivre dans la nature. Pour Ponge, la littérature n'est pas seulement un moyen esthétique d'exprimer la relation entre la nature et l'homme, mais aussi un moyen éthique d'exprimer le soi. L'expression de soi se situera ainsi dans le domaine éthique.

Pour Ponge comme pour Épicure, la recherche de la connaissance adéquate de la nature s'impose comme la première tâche pour fonder la morale de la vie. C'est pourquoi notre étude commence par examiner la connaissance de la nature chez Ponge. Dans la première partie, intitulée « “Méta-physique” de la Nature », nous allons d'abord approfondir la notion de matérialisme de Ponge qui résume sa connaissance de la nature, en le confrontant avec son anti-métaphysique. Puis, nous allons étudier l'immanence des choses pongiennes en rapprochant Ponge de Spinoza, Nietzsche et Deleuze. Nous essayerons de dégager les traits caractéristiques spatio-temporels des choses pongiennes en nous appuyant sur les conceptions, les relations ou les dynamiques élaborées par ces auteurs telles que « substance et mode », « immanence de la nature », « devenir fou », « effet de la surface », « corps sans organes » et « éternel retour ».

La deuxième partie, intitulée « Esthétique de la Nature », a pour but d'examiner la relation entre la nature et la littérature chez Ponge. Ponge envisage toujours la littérature dans sa relation avec la nature, parce que l'homme, loin d'être un être privilégié dans la nature, en fait partie. Pour lui, la nature est un modèle unique, par excellence. Nous allons montrer comment se réalise dans son œuvre son approbation de la nature. La littérature, qui n'est considérée qu'en relation avec la nature, engendrera un nouveau lyrisme que nous appellerons le « lyrisme matérialiste ». Nous allons examiner les particularités du lyrisme matérialiste de Ponge et nous allons essayer également de montrer comment ce lyrisme matérialiste modifie les conceptions de la poésie et de l'art présents jusqu'alors.

Élaborer l'art de vivre en s'inspirant de la nature constitue l'objectif ultime du travail poétique de Ponge. Dans la troisième partie, intitulée « “Po-éthique” de la Nature », notre étude se focalisera sur les enjeux *éthiques* de la *poétique* de Ponge qui seraient formés à partir de réflexions tant épistémologique qu'esthétique sur la nature. Le souci de l'homme reste depuis toujours dans l'esprit de Ponge, bien qu'il ait opté pour une voie détournée qu'est la chose. Il souhaite replacer l'homme dans la

nature pour que puisse se réaliser une réconciliation entre eux. Dans cette troisième partie, nous étudierons d'abord comment Ponge retrouve l'altérité dans la Nature, puis nous montrerons comment se dessine un nouvel humanisme chez Ponge, formé à partir de l'altérité retrouvée, et la manière dont se réalise le salut humain et le dépassement du nihilisme. Ensuite nous nous consacrerons à montrer la « sagesse » de Ponge. Si la littérature a une valeur morale, c'est en ce qu'elle propose un art de vivre, voire l'art de vivre *heureux*. Nous verrons que cette sagesse est étroitement liée à la sagesse antique, qu'elle soit de source épicurienne ou stoïcienne. Nous analyserons également ce que l'on pourrait appeler chez Ponge la pensée du « soi » et du « non-soi » en nous référant à la pensée bouddhique. Pour finir, nous considérerons les enjeux éthiques principaux de Ponge comme le *plaisir* ou encore la *liberté* à travers des notions philosophiques telles que l'« *Amor fati* » nietzschéen, l'« affect » spinoziste, et le « hasard » épicurien.

PREMIÈRE PARTIE

« Méta-physique » de la Nature

- BOUDDHA : Dis-moi encore, Subhûti, les particules de terre que l'on peut trouver dans ce système constitué d'un milliard de mondes sont-elles nombreuses ?

- SUBHÛTI : En effet, Bienheureux, ces particules sont nombreuses, Bien-allé, vraiment nombreuses.

- BOUDDHA : Pourquoi ? Parce que de ces particules, le Tathâgata a dit qu'elles n'étaient pas des particules. Par conséquent, on les appelle particules. Et ce que le Tathâgata a dit former un système de mondes, il déclara que ce n'était pas un système. Voilà pourquoi on peut parler de « système de mondes ».⁷¹

Ponge ne cache pas sa grande ambition *poétique et philosophique* de composer « une seule cosmogonie » comme le *De Natura rerum* de Lucrèce : « Ainsi donc, si ridiculement prétentieux qu'il puisse paraître, voici quel est à peu près mon dessein : je voudrais écrire une sorte de *De Natura rerum*. On voit bien la différence avec les poètes contemporains : ce ne sont pas des poèmes que je veux composer, mais une seule cosmogonie »⁷². En fait, écrit par Lucrèce⁷³, inspiré par la physique d'Épicure⁷⁴,

⁷¹ *Soûtra du Diamant*, XIII, trad. P. Cornu et P. Carré, Paris, Fayard, 2001, p. 41. Tathâgata est l'un des dix appellations du Bouddha. Voici le texte traduit en chinois : « 須菩提 於意云何 三千大千世界 所有微塵 是爲多不 ? / 須菩提言 甚多世尊 / 須菩提 諸微塵 如來說 非微塵 是名微塵 如來說世界 非世界 是名世界 » (Yongok Kim, *Kumkangkyeong Kanghae* (La lecture explicative du *Soûtra du diamant*), Séoul, Tongnamu, 1999, p. 268).

⁷² « Introduction au "Galet" », *Proèmes*, I, p. 205.

⁷³ Lucrèce (v. 99-55 av. J.-C.), poète latin.

⁷⁴ Épicure (341-270 av. J.-C.), philosophe grec, fondateur de l'école du « Jardin », que la postérité retiendra sous l'appellation d'épicurisme.

*De Natura rerum*⁷⁵ (*De la Nature*) est un des chefs d'œuvre de la littérature universelle composé d'un poème en six chants. Cette œuvre est la source principale de notre connaissance de l'épicurisme, car l'école fut fidèle à l'enseignement du maître. Dans son poème *De la Nature*, Lucrèce expose l'opinion que les Grecs et en particulier les disciples d'Épicure avaient sur la Nature. *De Natura rerum* évoque, à la manière biblique, à la fois la création du monde et celle des êtres animés⁷⁶. Ce poème vise aussi à persuader les hommes de la nécessité de s'affranchir de la peur de la mort et des dieux. La théorie matérialiste qui y est développée décrit l'univers et les êtres vivants comme des agrégats fortuits d'atomes⁷⁷. L'ambition de Ponge à l'instar de Lucrèce, loin de composer de simples poèmes sentimentaux, est d'« avancer dans la connaissance et l'expression »⁷⁸ de la nature.

Malgré la méfiance forte de Ponge à l'égard du mot *métaphysique*, nous pourrions qualifier sa grande ambition de *métaphysique* dans la mesure où l'on peut considérer le préfixe *méta* comme indiquant l'autoréférence et non comme indiquant l'« au-delà » ; cela nous permettra de considérer la métaphysique comme « une physique sur la physique », c'est-à-dire comme « une réflexion sur la physique ». En effet, le mot métaphysique avait un sens simplement éditorial et topique, lorsque Andronicos de Rhodes (I^{er} siècle avant Jésus-Christ) regroupait quelques traités sans titre d'Aristote et les classait, après les ouvrages traitant de physique, sous la rubrique *méta ta physica* (τὰ μετὰ τὰ φυσικά), où *méta* veut dire simplement *après*. Mais les platoniciens ont voulu y voir la discipline qui porte sur les réalités *au-delà* de la physique. Heidegger indique deux connotations du mot *méta* : « En grec, *μετὰ* veut dire « après », « derrière », comme dans les mots *μετιέναι* (aller après),

⁷⁵ Le poème *De Natura rerum* fut publié par Cicéron après la mort de Lucrèce, après correction des imperfections dues à une mort prématurée. De cet ouvrage qui gênait le christianisme, il ne serait resté qu'un unique exemplaire au VIII^e siècle. Lucrèce fut redécouvert à la Renaissance (Montaigne) et mis à l'honneur par les philosophes du XVIII^e siècle. Son œuvre a inspiré autant les poètes (Ronsard, Du Bellay, Hugo) que les savants de tous temps.

⁷⁶ Par exemple, ce poème traite de la nébuleuse primitive, du centre de l'univers, de la lumière des astres, des éclipses, de la pesanteur, de la formation des mers et des montagnes, de l'(iné)égalité des sexes, des bienfaits de la civilisation, du bon voisinage, etc.

⁷⁷ Quant à l'âme, elle ne serait ni immatérielle ni immortelle mais se réduirait à des atomes combinés par le hasard et qui ne survit pas au corps. Dans cette perspective, la crainte métaphysique et la peur du surnaturel sont sans fondement et le sage se doit rechercher cette paix de l'âme dans le silence des passions qu'est l'ataraxie.

⁷⁸ « Le Carnet du Bois de pins », *La rage de l'expression*, I, p. 398 : « Mon dessein n'est pas de faire un poème, mais d'avancer dans la connaissance et l'expression du bois de pins, d'y gagner moi-même quelque chose – au lieu de m'y casser la tête et d'y perdre mon temps comme j'ai fait ».

μετακλαίειν (pleurer derrière), μέθοδος, la méthode, c'est-à-dire le chemin sur lequel, la suivant à la piste, je vais après une chose. Mais en grec, μετά a encore une autre signification, qui est liée à la première. Quand je vais derrière une chose, après elle en la suivant, je me déplace ainsi en quittant une chose pour me tourner vers une autre »⁷⁹. Selon lui, le mot *méta* ayant la signification topique, « après », a cédé sa place pour une autre signification qui vise un « virage » du contenu, « se tourner d'une chose vers une autre ». Par conséquent, « τὰ μετὰ τὰ φυσικά ne désigne plus ce qui fait suite aux leçons sur la physique, mais ce qui traite de cela qui se détourne des φυσικά et *se tourne* vers un autre étant, vers l'étant en général et vers l'étant véritable »⁸⁰. Or, cette « faculté rationnelle capable de saisir des rapports de causalité, capable de saisir des principes, de se demander “pourquoi ?” et de remonter, par la chaîne de cette question répétée, à une origine et un principe premier »⁸¹ n'a-t-elle pas oublié que son « pourquoi » porte sur la « physique », et qu'elle est donc née de la réflexion sur la physique ? L'oubli de l'« après » et la surévaluation de l'« au-delà » n'ont-ils pas entraîné l'oubli de l'être ? Un vrai « au-delà » ne doit-il pas comporter l'« après » pour qu'il atteigne son but qu'est la recherche de la cause première de la Nature ? « Partout où la métaphysique représente l'étant, écrit Heidegger, l'Être s'est éclairci. L'Être est advenu en un décèlement »⁸². La pensée qui pense l'origine des choses ne pourrait dépasser la métaphysique que lorsqu'« elle en fouille le fondement et en laboure le sol »⁸³.

Par conséquent, si l'on admet qu'une vraie métaphysique met en cause l'origine et le principe de la physique qui n'a rien à voir avec la réalité purement spirituelle séparée de la matière, on pourrait dire que la cosmogonie de Ponge, visant une recherche de l'origine des choses, est une métaphysique par excellence. En effet, Ponge souhaite prendre toutes les choses « au début » et « comme inconnues » pour

⁷⁹ Martin Heidegger, *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude* (1929-1930), trad. D. Panis, Paris, Gallimard, 1992, p. 68.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Anne Merker, « Qu'est-ce que l'éthique ? », *Le Magazine Littéraire*, n° 472, Février 2008, p. 54.

⁸² Martin Heidegger, *Questions I et II*, trad. collective, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968, p. 24.

⁸³ *Ibid.*, p. 26 : « Une pensée qui pense la vérité de l'Être ne se contente plus de la métaphysique ; mais elle ne pense pas pour autant contre la métaphysique. Pour parler en image, elle n'arrache pas la racine de la philosophie. Elle en fouille le fondement et en laboure le sol. La métaphysique demeure l'élément premier de la philosophie. Elle n'atteint pas l'élément premier de la pensée. Dans la pensée qui pense la vérité de l'Être, la métaphysique est dépassée ».

constituer leur origine : « Le meilleur parti à prendre est donc de considérer toutes choses comme inconnues, et de se promener ou de s'étendre sous bois ou sur l'herbe, et de reprendre tout du début »⁸⁴. La cosmogonie, composée du grec « kosmos » (κόσμος) (l'univers, l'ordre) et « gonein » (engendrer), se définit en général comme une théorie scientifique ou mythique expliquant la formation de l'univers. Elle ne serait donc pas loin de la métaphysique qui a pour objet la connaissance des causes et des principes premiers de l'univers. Cependant, Ponge préférerait le mot « cosmogonie » au mot « métaphysique », puisque la métaphysique lui semble, tout de même, ignorer la réalité concrète de la Nature. C'est pourquoi nous sommes tentés de faire apparaître, dans le titre de cette première partie, le terme « méta-physique » en mettant un tiret entre « méta » et « physique » pour éviter toute confusion avec la *métaphysique* traditionnelle. Par ailleurs, ce titre fera une allusion à une critique de la métaphysique de Ponge étudiée plus loin dans ce travail⁸⁵.

Cette ambition *méta-physique* conduira Ponge à composer des poèmes dans lesquels on peut « rendre compte d'une chose », non pas à « écrire un BEAU texte, une belle page, un beau livre »⁸⁶ : « Il s'agit de savoir si l'on veut faire un poème ou rendre compte d'une chose (dans l'espoir que l'esprit y gagne, fasse à son propos quelque pas nouveau) »⁸⁷. S'il peut composer de tels textes, peu lui importe « après cela que l'on veuille nommer poème ce qui va en résulter »⁸⁸. D'après lui, la véritable poésie n'est pas « dans les collections poétiques »⁸⁹, mais dans les efforts acharnés à étreindre les choses dans la Nature. En fait, Ponge a voulu « élaborer une poétique en plusieurs points contraire à celle des "poètes contemporains" »⁹⁰. Or, ce qui le distingue le plus nettement des autres poètes contemporains se trouverait dans le fait qu'il compose sa poésie directement à partir de la Nature. Selon Ponge, l'homme « ne peut aucunement sortir de l'homme »⁹¹, puisque « ce ne sont pas les

⁸⁴ « Introduction au "Galet" », *Proèmes*, I, p. 204.

⁸⁵ Voir « chapitre I-2 : L'anti-métaphysique de Ponge et son amour de la matière » de la première partie.

⁸⁶ « Le monde est notre seule patrie », *Méthodes*, I, p. 631.

⁸⁷ « Berges de la Loire », *La Rage de l'expression*, I, p. 338.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ « Le monde est notre seule patrie », *Méthodes*, I, p. 631.

⁹⁰ Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, Paris, Seuil, 1988, p. 64.

⁹¹ On trouve même formulation dans « Faune et Flore » : « L'on ne peut sortir de l'arbre par des moyens d'arbre » (« Faune et Flore », *Le Parti pris des choses*, I, p. 43)

choses qui parlent entre elles mais les hommes entre eux qui parlent des choses »⁹². Dans la mesure où l'homme s'enivre de ses effusions sentimentales, il ne saurait fonder sa vie, ni connaître le sens de sa vie dans la Nature. C'est pourquoi Ponge considère l'exploration de la Nature comme sa tâche poétique principale.

Visant à mettre en relief la Nature chez Ponge, notre étude va examiner, dans le premier chapitre, le matérialisme ainsi que l'anti-métaphysique de Ponge, deux notions insuffisamment considérées malgré leur importance. Dans le deuxième chapitre, nous essayerons de rapprocher le matérialisme de Ponge de l'immanence spinoziste de la Nature.

⁹² « Raisons de vivre heureux » (1928-1929), *Proêmes*, I, p. 198.

Chapitre I : Le matérialisme de Ponge

1. La « Nature » pongienne

Le but final de la poétique de Ponge est la Nature, ainsi que nous le constatons dans son ambition de composer « une seule cosmogonie »⁹³ à l'instar de l'ouvrage *De Natura rerum* de Lucrèce. Mais qu'est-ce que la Nature ? Il nous semble que la notion de *Nature* n'est jamais facile à comprendre malgré son usage quotidien et fréquent. Depuis sa première utilisation par les philosophes naturalistes, qui ont discoursé « sur la nature, au lieu de discourir sur les dieux »⁹⁴, en particulier, par les milésiens grecs qui ont cherché « une substance commune dont les transformations sont à l'origine de la diversité des êtres »⁹⁵, cette notion, s'opposant en général à celle de Culture, a fait l'objet de nombreuses études aussi bien philosophiques que littéraires sans compter les matérialistes antiques, Spinoza et le romantisme allemand. Mais il est vrai qu'elle fut employée par bien des philosophes et des artistes qui se l'approprient selon leurs goûts, et dans diverses significations parfois contradictoires. Par exemple, ce que les Stoïciens entendent par Nature n'est pas identique à ce que les Épicuriens entendent. Quant à la Nature chez Ponge, étant donné qu'elle est fortement influencée par les penseurs matérialistes antiques, en particulier par Épicure, il faut d'abord examiner l'influence d'Épicure sur Ponge pour bien en saisir le sens. Toutefois, avant cela, il ne serait pas inutile d'éplucher les usages concrets de la notion de Nature dans ses œuvres complètes pour bien comprendre ce que Ponge entend par « Nature ».

⁹³ « Introduction au "Galet" », *Proèmes*, I, p. 204.

⁹⁴ Gilles Deleuze, « Lucrèce et le simulacre », *Logique du sens*, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 323. Deleuze écrit : « Le premier philosophe est naturaliste : il discours sur la nature, au lieu de discourir sur les dieux ».

⁹⁵ Pierre Pellegrin, « Contexte historique et culturel », dans Aristote, *Physique Livre II*, trad. Pierre Pellegrin, Nathan, 1993, p. 15 : « Thalès et ses successeurs présentent suffisamment de points communs pour être regroupés dans ce qu'on a appelé l'école milésienne. Ainsi est-il finalement secondaire que Thalès ait soutenu que l'eau constitue la substance ultime de toutes choses, alors que pour Anaximandre c'était l'infini et, pour Anaximène, l'air. Il est beaucoup plus important que tous aient cherché une substance commune dont les transformations sont à l'origine de la diversité des êtres ».

Nature en tant que monde extérieur

Le mot Nature veut dire, tout d'abord, le fait de « naître » ou « naissance » comme Ponge le constate en se référant à Littré dans *La Fabrique du pré* :

La Nature, selon l'étymologie de Littré, est, comme je le pensais, du même radical que naître, naissance : le sanscrit *jan*, qui a donné *na* (pour *gna*, latin *gignere*, grec *gignomai*), avec le suffixe *urus, tri, tor*, qui fait des noms d'agent ; *natura* signifie donc l'engendrante, la force qui engendre.⁹⁶

Littré énumère une trentaine de significations pour le mot Nature dont la première semble la plus fondamentale :

1° Ensemble de tous les êtres qui composent l'univers. (Voir Voltaire *Dialog. XXIX, 2* et *Dicti Philos. Dieu.*) Citat. importantes de Descartes, Pascal, Bossuet, Buffon, Chateaubriand, Lamartine, Hugo.⁹⁷

En effet, l'univers est composé des choses qui sont « nées ». Pourtant, outre cette première signification, le mot Nature s'emploie avec des acceptions plus ou moins abstraites. Tantôt la Nature signifie les lois « qui président à l'existence des choses »⁹⁸, tantôt elle désigne « l'essence, les attributs, la condition propre d'un être ou d'une chose »⁹⁹. « S'opposant à l'art », elle indique également « la condition de l'homme telle qu'on la suppose antérieurement à toute civilisation »¹⁰⁰. Il semble que Ponge s'intéresse particulièrement à la première signification, parce que, pour lui, la Nature est, avant toute chose, le « Monde extérieur » ou simplement le « Monde » (surtout en majuscule), comme on le constate plusieurs fois dans ses textes :

Nous, Le Monde Extérieur (la Nature) et Notre Langue Maternelle. Nous et la langue française (et réciproquement, la langue française et nous)¹⁰¹

Et (je condamne) plus encore tout jugement de valeur porté sur le Monde ou la Nature.¹⁰²

⁹⁶ *La Fabrique du Pré*, II, p. 480.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*, p. 481.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 482.

¹⁰¹ *Pour un Malherbe*, II, p. 143.

La *Nature* (le monde extérieur) est *chaos-matière épaisse*. Chaos de passé et avenir : de cimetière et germes, de cadavres en décomposition et vers (gainés d'énergie).¹⁰³

Aujourd'hui, pour la première fois, j'ai songé à un poème évoquant le Monde où nous sommes plongés, où nous baignons comme un petit rouage, minuscule mais indispensable, ridicule mais précieux et sacré.¹⁰⁴

Pour Ponge, la Nature est plus exactement ce qui constitue les objets concrets du monde extérieur :

Je n'aime pas trop me trouver jeté au milieu d'elles (les idées). Les objets du monde extérieur au contraire me ravissent.¹⁰⁵

C'est dans *La Fabrique du pré* que l'idée de Nature chez Ponge s'exprime le plus nettement. Ponge lie le *pré* aux termes proches soit par l'étymologie, soit par la ressemblance de la prononciation :

Mais revenons à mon intuition, rapprochant les *trois mots* : *pré, près et prêt*.
Et je m'en servirai pour préciser mon PRÉ.

*

Près (proche) à la fois de la roche et du {ru | ruisseau}.
Des bois et de la rivière,
Prêt à paître ou à faucher, prêt aussi à vous servir de lieu de repos ou de promenade aisée,
Prêt de la Nature à l'homme et aux bêtes (prêt fait volontiers par la nature), prestation.
Lieu tout préparé
Paré de mille fleurs,
le pré... etc. ...¹⁰⁶

Le pré est ce qui a été *préparé* par la Nature, ce qui nous est *prêté*, ce qui est *près* de nous. La Nature ne se trouve pas loin de nous, mais « sous les yeux, sous notre fenêtre »¹⁰⁷. Le pré ne fournit pas seulement le repos, mais aussi la nourriture : « Lieu habitable, promenable, surface (étendue limitée) amène, préparée par la nature

¹⁰² « Pages bis, VII », *Proèmes*, I, p. 216-217.

¹⁰³ « Joca Seria », *L'Atelier contemporain*, II, p. 616-617.

¹⁰⁴ *Pour un Malherbe*, II, p. 60.

¹⁰⁵ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 525.

¹⁰⁶ *La Fabrique du Pré*, II, p. 448.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 464.

pour notre allongement notre réparation et notre nourriture »¹⁰⁸. Imbibé d'eau, le pré donne en effet « à boire et à manger »¹⁰⁹ aux bêtes et aux amateurs de déjeuner sur l'herbe¹¹⁰. Les bêtes se nourrissant des herbes nous donneront à leur tour du lait et de la viande. C'est pourquoi les herbes sont comparables aux « bouteilles à lait » :

Je me souviens d'un poème d'André du Bouchet où il parlait, à propos d'herbe ou de pré, de « bouteilles » : cela était très bon. Pourquoi ? à cause du *Sat prata biberunt* (dans *Virgile*). Ces bouteilles sont évidemment des bouteilles à lait, c.à.d. (quasi) des biberons. La musique des bouteilles ressemble à celle des prés. [...] La musique des biberons dansant dans la casserole. [...] Dans le bain-marie des prés tressautant la danse des biberons de l'herbe.¹¹¹

Les bouteilles des laitiers dans le pré nous nourrissent en nous donnant un repos musical. La Nature est non seulement ce qui nous environne, mais aussi ce que nous sommes nous-mêmes :

Notre nature (louons-la !) c'est-à-dire aussi bien ce que chaque matin à notre réveil nous sommes que ce chaque matin qui à notre réveil nous environne, notre nature donc – louons-la ! – parfois nous a préparé un pré.¹¹²

Le pré comporte aussi par définition les dimensions temporelles :

Mais en même temps, il se trouve que ce préfixe signifie *aussi* tout ce qui va venir. C'est l'avenir, ce qui *précède*, etc., enfin ce qui est au futur. Donc, là, je me trouve, à la racine de ce mot, dans un contradictoire admirable, qui signifie à la fois le passé, le présent et l'avenir.¹¹³

Le pré, qui a été préparé pour nous, prépare aussi le repos et la nourriture pour notre génération qui va arriver. Le pré est aussi « un lieu de la palabre » et un champ du duel :

Le pré, comme je le dis dans mon texte, est à la fois le lieu de la palabre (mon texte est assez long), la palabre, vous savez ce que c'est ? c'est la parole,

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 477.

¹⁰⁹ « L'Huître », *Le Parti pris des choses*, I, p. 21.

¹¹⁰ Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, op. cit., p. 206.

¹¹¹ *La Fabrique du Pré*, II, p. 454-456.

¹¹² *Ibid.*, II, p. 488-489.

¹¹³ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 173.

enfin la discussion ; les paroles ; là, évidemment, est évoqué le pré-aux-clercs, l'endroit, par exemple, où les étudiants, au Moyen Age, venaient discuter, recevaient aussi les leçons de leurs professeurs : la palabre. Mais en même temps, le pré est encore autre chose : c'est le pré du duel ; c'est le pré de l'action ; on dit appeler quelqu'un sur le pré ; c'est le pré de la décision.¹¹⁴

Le pré *soutient* (au sens du mot propre) non seulement les paroles, c'est-à-dire les activités intellectuelles humaines telles que la théologie, la philosophie, la littérature, etc., mais aussi le duel. Le résultat du duel est toujours un ou deux morts. Les morts sont enterrés *sous* le pré. Le pré est donc un espace à la fois de la vie et de la mort. Ainsi, le pré, qui comporte tous les dimensions essentielles de la Nature, n'est-il pas une incarnation de la Nature par excellence ?

Nature comme horlogerie

La Nature de Ponge a un autre visage qui n'est plus vert, mais mécanique. Elle n'est plus dynamique, ni vivante. Elle est plutôt « statique et inerte », fonctionnelle. Selon Ponge, la Nature apparaît « comme une montre dont le principe est fait de roues qui tournent à de très inégales vitesses, quoiqu'elles soient agies par un unique moteur »¹¹⁵ qui s'appelle le soleil : « Le monde est une horlogerie dont le soleil est à la fois le moteur (le ressort) et le principal rouage (la grande roue). Il ne nous apparaît que comme la plus petite. Mais si éblouissante ! »¹¹⁶ Une fois que des éléments matériels dans la Nature sont agencés, ils fonctionnent comme des rouages :

Évidemment, j'ai toujours considéré que ce qui permettait à quelque chose d'exister, c'était une espèce d'imbrication très complexe des éléments de la chose, qui en faisaient une sorte de machine, de mécanique, d'horloge, étant entendu qu'il ne s'agit que d'éléments *matériels* et, par eux-mêmes statiques et inertes [...], mais que leur agencement, la façon de les mettre en rapport les uns avec les autres, comme des rouages qui se font fonctionner quand on les met ensemble (tandis que si on ne les mettait pas ensemble, eh bien ! ils

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 53

¹¹⁶ « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 787.

resteraient parfaitement inertes, comme une montre qu'on a démontée) eh bien !¹¹⁷

Pourtant, cette métaphore mécanique ne vise point à supprimer la vitalité de la Nature, mais à révéler la cohérence des choses et leur condition d'existence. Pour Ponge, l'homme ne fait pas exception :

Aujourd'hui, pour la première fois, j'ai songé à un poème évoquant le Monde où nous sommes plongés, où nous baignons comme un petit rouage, minuscule mais indispensable, ridicule mais précieux et sacré ; comme un petit rouage perdu (exactement à l'endroit qui convient) dans le boîtier d'une machine grandiose et complexe, formidable et subtile, nuancée (souple) au maximum [...].

Toute de la même matière [...] mais variée, modifiée à l'infini, selon la figure et la vitesse, la longueur d'onde de chaque élément de ces corps simples à la place qu'ils occupent dans le système solaire dont ils font partie.

Oui, c'est à partir des machines qu'on peut apprécier à sa valeur la Nature, elle aussi une machine, une horlogerie, mais si grandiose, si nuancée, compliquée, variée à tel point !¹¹⁸

L'homme n'est qu'un « petit » rouage comme d'autres choses, voire un rouage « perdu ». Cependant, il n'y a pas d'intention chez Ponge d'inférioriser l'homme, puisque l'homme est perdu « exactement à l'endroit qui convient ». L'homme est certainement ridicule par rapport au grand système de la Nature, mais il occupe une place qui convient à son fonctionnement. L'homme est en ce sens comparable au soleil qui est « la roue la plus petite »¹¹⁹ dans l'horlogerie universelle, mais « qui entraîne tout »¹²⁰. Son existence est donc « indispensable » et même « sacrée ». La Nature n'est point une machine sans vitalité ; elle est plutôt « nuancée, compliquée, variée ». Ce point de vue matérialiste se résume bien dans le poème « Pluie » (1930) :

Lorsque le ressort s'est détendu, certains rouages quelque temps continuent à fonctionner, de plus en plus ralentis, puis toute la machinerie

¹¹⁷ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, op. cit.*, p. 187.

¹¹⁸ *Pour un Malherbe*, II, p. 60.

¹¹⁹ « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 788.

¹²⁰ *Ibid.*

s'arrête. Alors si le soleil reparaît tout s'efface bientôt, le brillant appareil s'évapore: il a plu.¹²¹

La pluie, selon Ponge, est un appareil qui s'évapore après avoir fonctionné pendant une durée déterminée ; s'articule plus nettement le trait caractéristique des « choses-machines ». Les choses dans la nature ne sont jamais des êtres immuables et déterminés une fois pour toutes. Elles sont tellement fragiles et fugaces. On rencontre ici un paradoxe : une machinerie *fragile* opposée à une idée reçue selon laquelle la machine doit être solide. Les choses pongiennes ne sont que des êtres éphémères qui répètent l'assemblage et la désintégration suivant le flux élémentaire de la Nature. Comme l'indique justement Bernard Veck, « le parti pris des choses, c'est reconnaître le caractère transitoire, non absolu ou définitif, de ce qui existe : tout a une fin »¹²². La chose n'est jamais en soi affranchie de son rapport au temps.

2. L'anti-métaphysique de Ponge et son amour de la matière

Peu importe que l'on nomme la pensée matérialiste de Ponge le « matérialisme », ou encore le « matiérisme » selon le terme de Jean-Marie Gleize. Ce qui compte, c'est que, pour Ponge, la « chose » ou la « matière » ne désigne pas seulement l'objet, mais aussi la Nature¹²³. Son matérialisme appartiendra donc à un naturalisme issu de la philosophie de la nature antique, plus précisément celle d'Épicure, « la grande victime des Pères de l'église et des magisters laïcs »¹²⁴. En fait, Ponge regrette que la France semble demeurer une nation catholique, malgré sa filiation directe avec les matérialistes de l'Antiquité :

¹²¹ « Pluie », *Le Parti pris des choses*, I, p. 16.

¹²² Bernard Veck, *Le parti pris des choses Francis Ponge*, Bertrand-Lacoste, 1994, p. 52.

¹²³ Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 230 : « Si le terme n'appartenait pas en un autre sens à l'histoire de la peinture, on aimerait parler d'un "matiérisme" pongien. En tous les cas, c'est, à n'en pas douter, un naturalisme. Et ce naturalisme est un épicurisme. La "chose", on le sait depuis le *Parti pris*, ça n'est pas seulement, ou pas d'abord, l'objet. Mais la Nature ».

¹²⁴ Marcel Spada, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 9.

Il ne se peut pas que notre France demeure alors seulement comme une nation catholique (chrétienne) ; non, la France païenne, celle qui descend en droite ligne des matérialistes de l'Antiquité grecque et latine, et plus anciennement encore des civilisations primitives de la Méditerranée (Sumer, l'Égypte, l'Étrurie) demeurera elle aussi ; et peut-être, celle aussi qui descend des Celtes et Germains.¹²⁵

Avant toute chose, nous allons donc examiner le matérialisme de Ponge par rapport au matérialisme antique. Puis, nous mettrons en lumière l'anti-métaphysique de Ponge qui trouve sa source dans le matérialisme antique.

Le matérialisme antique et Ponge

Comme on le sait bien, la science moderne de la nature est fortement influencée par les pensées des philosophes antiques naturalistes. Par exemple, comme l'écrit Ponge dans le « Texte sur l'électricité » (1954) qui pourrait être lu comme une sorte d'hommage aux philosophes naturalistes grecs, c'est Thalès qui, avant l'observation et l'expérience moderne par William Gilbert (1540-1603) et Benjamin Franklin (1706-1790), a observé pour la première fois le phénomène de l'électricité :

Tous les articles de dictionnaires concernant l'électricité, tous les manuels et toutes les histoires des sciences nous ont habitués à faire commencer l'électricité à Thalès et à l'ambre jaune – étant entendu qu'il faut attendre Gilbert, médecin de la reine Élisabeth, pour que la propriété électrique soit reconnue à l'ensemble des corps terrestres, et Franklin pour que la liaison soit opérée entre ces phénomènes et ceux de l'électricité atmosphérique.¹²⁶

Bien des théories physiques modernes, qui ne sont jamais faciles à comprendre, sont redevables à l'observation et au raisonnement scientifique des philosophes antiques naturalistes. En particulier, le fameux *clinamen* de Démocrite et d'Épicure peut être très utile à la compréhension du principe d'incertitude de la trajectoire des

¹²⁵ *Pour un Malherbe*, II, p. 182.

¹²⁶ « Texte sur l'électricité », *Lyres*, I, p. 493.

électrons. C'est pourquoi les théories de la physique moderne ne semblent pas, aux yeux de Ponge, tellement difficiles à comprendre :

Bien. Certes, j'ai retenu aussi et la loi de Planck, pas si difficile à « encaisser » qu'on pourrait le croire, et le principe d'incertitude, et la relativité de l'Espace et du Temps, et la notion de l'Espace courbe, voire l'hypothèse de l'extension indéfinie de l'univers.

Mais, en fin de compte, s'il faut que je le dise, eh bien, c'est la ressemblance de cette figure du monde avec celle que nous ont présentée Thalès ou Démocrite qui me frappe, plutôt que sa nouveauté.

Lorsque je regarde, par exemple, un schéma de la course des électrons libres, de leurs imprévisibles zigzags et de leur lent entraînement concomitant dans ce que nous appelons un courant électrique, je ne vois là rien qui ne me rappelle, compte tenu de la notion de quantum d'action et du principe d'incertitude – qui ne font que le confirmer –, le fameux *clinamen* de Démocrite et d'Épicure, appliqué aux corpuscules qu'ils avaient fort bien conçus.¹²⁷

Il est significatif que *Le Parti pris des choses* commence par le poème « Pluie » rappelant les chutes libres des atomes et le fameux *clinamen* et finisse par « Le galet » considéré comme une sorte de cosmogonie matérialiste pongienne¹²⁸. « Pluie » (1935-1936) constitue une métaphore de la naissance et de la mort des choses provoquées par le *clinamen* :

La pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses. Au centre c'est un fin rideau (ou réseau) discontinu, une chute implacable mais relativement lente de gouttes probablement assez légères, une précipitation sempiternelle sans vigueur, une fraction intense du météore pur. [...] Sur des tringles, sur les accoudoirs de la fenêtre la pluie court horizontalement tandis que sur la face inférieure des mêmes obstacles elle se suspend en berlingots convexes. Selon la surface entière d'un petit toit de zinc que le regard surplombe elle ruisselle en nappe très mince, moirée à cause de courants très variés par les imperceptibles ondulations et bosses de la couverture. De la gouttière attenante où elle coule avec la contention d'un ruisseau creux sans grande pente, elle choit tout à coup en un filet parfaitement vertical, assez grossièrement tressé, jusqu'au sol où elle se brise et rejaillit en aiguillettes brillantes.¹²⁹

¹²⁷ « Texte sur l'électricité », *Lyres*, I, p. 497-498.

¹²⁸ Patrick Meadows, *Francis Ponge and the Nature of Things : from ancient Atomism to a modern Poetics*, op. cit., p. 78.

¹²⁹ « Pluie », *Le Parti pris des choses*, I, p. 15.

La pluie tombe à vitesse irrégulière, et de manière discontinue. Elle coule à flots obliques sur les toits. Après s'être réunie totalement dans la gouttière, elle tombe violemment et verticalement. Enfin, elle se fracasse sur le sol. Les mouvements de la pluie tantôt verticaux, tantôt obliques, tantôt horizontaux, ainsi que sa décomposition correspondent exactement au destin des choses qui subissent sans cesse la naissance et la mort. Ce qui est intéressant ici, c'est que le mouvement de la pluie correspond métaphoriquement au mouvement des atomes en chute libre, comme l'indique Patrick Meadows¹³⁰. En effet, la descente verticale de la pluie correspond à celle des atomes, son mouvement oblique à celui de la *déclinaison* des atomes (c'est-à-dire *clinamen*) ; la pluie recueillie dans la gouttière correspond aux choses formées par les rencontres des atomes ; et son fracassement correspond à la décomposition des atomes. Ainsi, ce poème résume bien, de manière métaphorique, la pensée pongienne sur les mouvements des choses dus au *clinamen*.

Quant au *clinamen*, c'est l'une des notions les plus importantes dans la pensée d'Épicure et de Lucrèce. Par *clinamen*, ce dernier entend le mouvement spontané des atomes dans le vide, leur permettant de s'éloigner de la trajectoire verticale qui devrait être la leur en vertu de leur poids, pour se rencontrer, s'agglomérer et former les corps de la nature : « À ce propos, écrit Lucrèce, il est encore un fait que nous désirons te faire connaître : dans la chute en ligne droite qui emporte les atomes à travers le vide, en vertu de leur poids propre, ceux-ci, à un moment indéterminé, en un endroit indéterminé, s'écartent tant soit peu de la verticale, juste assez pour qu'on puisse dire que leur mouvement se trouve modifié »¹³¹. Selon Lucrèce, sans cette déviation spontanée des atomes, aucune création ne serait possible ; il explique cette impossibilité en s'appuyant sur la métaphore de la pluie : « Sans cette déclinaison, tous, comme des gouttes de pluie, tomberaient de haut en bas à travers les profondeurs du vide ; entre eux nulle collision n'aurait pu naître, nul choc se produire ; et jamais la nature n'eût rien créé »¹³².

Le Parti pris des choses se termine par un poème « Le galet » (1928) qui résume bien la cosmogonie pongienne. Ce poème faisant pendant à « Pluie » (1935-1936) en

¹³⁰ Patrick Meadows, *Francis Ponge and the Nature of Things*, op. cit., p. 78-79.

¹³¹ Lucrèce, *De la Nature*, II, v. 217-220, trad. Alfred Ernout, Paris, Les belles lettres, 1990.

¹³² *Ibid.*, v. 220-224.

ouverture « ne doit rien à la chronologie, mais tout à une vision cosmogonique qui enserre à la fois le recueil et les choses dans le concert élémentaire de l'eau et la pierre »¹³³. Ponge compose en effet une cosmogonie avec « la moindre chose »¹³⁴, le galet, « objet simple et commun et grandiose »¹³⁵ :

Tous les rocs sont issus par scissiparité d'un même aïeul énorme. De ce corps fabuleux l'on ne peut dire qu'une chose, savoir que hors des limbes il n'a point tenu debout.

La raison ne l'atteint qu'amorphe et répandu parmi les bonds pâteux de l'agonie. Elle s'éveille pour le baptême d'un héros de la grandeur du monde, et découvre le pétrin affreux d'un lit de mort. [...]

L'on conçoit qu'un pareil sacrifice, l'expulsion de la vie hors de natures autrefois si glorieuses et si ardentes, ne soit pas allé sans de dramatiques bouleversements intérieurs. Voilà l'origine du gris chaos de la Terre, notre humble et magnifique séjour.¹³⁶

Toutes les choses de la Nature sont nées « d'un même aïeul énorme ». La vie est aussi un des résultats de « dramatiques bouleversements intérieurs » de cet aïeul énorme, la Terre. Ainsi le galet condense, comme « une poignée de terre »¹³⁷, toute l'histoire de la Terre, voire l'Univers.

Il est à noter que la naissance des choses par le *clinamen* suppose deux principes fondamentaux chers aux atomistes grecs : 1^o *l'univers est formé des atomes (ou matière) et de vide*, 2^o *rien ne naît du rien, rien ne retourne au néant*. Comme rien ne naît du rien, les combinaisons promues par les chocs entre les atomes dans le vide sont « à l'origine de ces grands objets, la terre, la mer, le ciel, et les espèces vivantes »¹³⁸. C'est Démocrite qui établit le premier le principe de « rien ne naît du rien ».

¹³³ Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge*, op. cit., p. 141-142.

¹³⁴ « Notes premières de "L'Homme" », *Proèmes*, I, p. 226 : « Le caillou, le cageot, l'orange : voilà des sujets faciles. C'est pourquoi ils m'ont tenté sans doute. Personne n'en avait jamais rien dit. Il suffisait d'en dire la moindre chose ».

¹³⁵ « La Verre d'eau », *Méthodes*, I, p. 602.

¹³⁶ « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 50

¹³⁷ « La Terre », *Pièces*, I, p. 749.

¹³⁸ Lucrèce, *De la Nature*, V, 416-420 et 422-431 : « Mais de quelle façon cet amas de matière a-t-il pu former la terre et le ciel, et les abîmes de l'océan, le soleil, la lune et leurs cours, c'est ce que je vais expliquer dans cet ordre. Car certes ce n'est certes pas en vertu d'un plan arrêté, d'un esprit clairvoyant que les atomes sont venus se ranger chacun à leur place; [...] mais les innombrables éléments des choses, heurtés de mille manières et de toute éternité par de nombreux chocs extérieurs, entraînés d'autre part par leur propre poids, n'ont cessé de se mouvoir et de s'unir de toutes les façons, d'essayer toutes les créations dont leurs diverses combinaisons étaient susceptibles; voilà pourquoi, à force d'errer dans l'infini du temps, d'essayer toutes les unions, tous

Diogène Laërce nous raconte la doctrine de Démocrite : « Voici maintenant sa doctrine. Les principes de toutes choses sont les atomes et le vide, et tout le reste n'existe que par convention. Les mondes sont illimités et sujets à génération et à corruption. Rien ne saurait être engendré à partir du non-être et rien ne saurait, en se corrompant, retourner au non-être »¹³⁹. Épicure est d'accord avec le principe de « rien ne naît du rien » de Démocrite : « La première chose qu'il faut se dire en abordant l'étude des choses invisibles, c'est que rien ne vient du non-être : car si, pour se produire, les choses n'avaient pas besoin de germer, tout pourrait naître de tout »¹⁴⁰. Lucrèce consacre ses deux premières livres du *De la Nature* aux principes fondamentaux¹⁴¹. Selon lui, il faut bien connaître le principe de « rien ne naît du rien » pour comprendre que les phénomènes naturels n'auront pas besoin de l'intervention des dieux pour apparaître : « Le principe que nous poserons pour débiter, c'est que rien n'est jamais créé du rien par l'effet d'un pouvoir divin. Car si la crainte tient actuellement tous les mortels asservis, c'est qu'ils voient s'accomplir sur terre et dans le ciel maint phénomène dont ils ne peuvent aucunement apercevoir la cause, et qu'ils attribuent à la puissance divine. Aussi dès que nous aurons vu que rien ne peut être créé du rien, nous pourrons ensuite mieux découvrir l'objet de nos recherches, et voir de quels éléments chaque chose peut être créée et comment tout s'accomplit sans l'intervention des dieux »¹⁴². Les atomistes ne cherchent pas l'origine des choses dans le non-être, mais dans l'être, c'est-à-dire dans ce qui existe déjà. Selon eux, la combinaison et la décomposition des atomes sont seulement possibles dans la Nature.

C'est en considérant les peintures de Braque que Ponge pense à ce principe de « rien ne naît du rien ». Dans « Braque ou Un méditatif à l'œuvre » (1970), il estime

les mouvements possibles, ils aboutissent enfin à former ces assemblages qui, soudain réunis, sont à l'origine de ces grands objets, la terre, la mer, le ciel, et les espèces vivantes ! »

¹³⁹ « Démocrite », *Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 750.

¹⁴⁰ Épicure, « Lettre à Hérodoté », *Lettres*, trad. Octave Hamelin, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴¹ Voir l'introduction de l'ouvrage *De la Nature*, XIV.

¹⁴² Lucrèce, *De la Nature*, I, v. 149-158. Pour Lucrèce, le libre arbitre des atomes s'explique aussi par ce principe : « Aussi faut-il accorder aux atomes la même propriété, et reconnaître qu'il existe en eux, outre les chocs et la pesanteur, une autre cause motrice, d'où provient en nous le pouvoir de la volonté, puisque, nous le voyons, de rien rien ne peut naître. La pesanteur sans doute empêche que tout ne se fasse par des chocs, c'est-à-dire par une force extérieure : mais si l'esprit lui-même n'est pas régi dans tous ses actes par une nécessité intérieure, s'il échappe à cette domination et n'est pas réduit à une entière passivité, c'est l'effet de cette légère déviation des atomes, en un lieu, en un temps que rien ne détermine » (Lucrèce, II, v. 284-294).

que les peintures de Braque suivent les mêmes principes atomistes que le monde extérieur :

Ce que nous donnent à voir les peintures de Braque, ce ne sont que de nouvelles choses (*res*) qui comportent (car elles sont faites des mêmes « *corpores* » ou atomes que le monde dit extérieur) l'obscurité et la lumière des choses, qui s'éclairent les unes les autres (*ita res accendunt lumina rebus*).

Là seulement, nous pouvons voir comme, dans le vide, se font et se défont les choses, comment elles naissent et meurent et renaissent autres, par la permutation de leurs éléments. Et ainsi voyons-nous le tout, où rien ne se crée jamais de rien.¹⁴³

Tout ce qui constitue l'activité picturale est fondé sur la substance matérielle : « C'est que la peinture est faite d'éléments pris à la nature elle-même, d'huiles (par exemple), sur toile (par exemple) et de poussières minérales ou végétales (par exemple), et dépend (dans tous les cas) des seuls rayons du spectre solaire que peut percevoir (*percipere*) l'organe de notre vision »¹⁴⁴. Ponge soutient aussi ce principe en considérant la matière comme « une sorte de vie » oscillant entre « la désintégration atomique » et la « retenue-atomique » : « Enfin d'une sorte de vie (qui ne serait pas très différente de ce que l'on commence à nous raconter communément de la désintégration atomique, ou alors qui consisterait en la force de retenue-atomique qui précède la désintégration) »¹⁴⁵. Pour lui, la désintégration atomique et la retenue-atomique correspondent respectivement à la mort et à la vie, et celles-ci conditionnent l'une et l'autre : « Le rapport de l'Éros et de Thanatos est donc évident, et la mort, en ce sens, fait partie de la vie, naturellement. À de très nombreuses reprises, j'ai dit cela, quasi en propres termes et j'ai insisté sur le fait qu'il fallait, en quelque façon, mourir pour donner naissance à quelque chose, ou à quelque personne »¹⁴⁶.

Si quelque chose pouvait naître du non-être sans aucune causalité matérielle, que se passerait-il ? Lucrèce insiste sur l'absurdité des situations qui peuvent se produire lorsqu'on imagine que quelque chose peut être engendré du rien (non-être). Si n'importe quelle chose naît de n'importe quelle autre chose, aucune expérience de

¹⁴³ « Braque ou Un méditatif à l'œuvre », *L'Atelier contemporain*, II, p. 718.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 717.

¹⁴⁵ « Le Verre d'eau », *Méthodes*, I, p. 605.

¹⁴⁶ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, *op. cit.*, p. 171.

formes fixes et de la durée des choses ne sera possible¹⁴⁷. Pour Lucrèce, comme rien ne naît pas du rien, rien ne peut retourner au rien. En d'autres termes, comme quelque chose naît d'une chose existante, quelque chose retourne à quelque chose après sa mort. Une chose mourra, mais elle ne disparaîtra jamais définitivement dans la Nature : « Rien n'est donc détruit tout à fait de ce qui semble périr, puisque la nature reforme les corps les uns à l'aide des autres, et n'en laisse se créer aucun sans l'aide fournie par la mort d'un autre ? »¹⁴⁸ Ponge affirme l'actualité de ce principe fondamental atomiste en disant :

Nous avons la chance de vivre à une époque du monde où quelqu'un, le plus grand machiniste imaginable, en modifie à chaque instant l'apparence. D'un coup de pouce, il fait varier l'univers. Périodiquement, nous rouvrons les yeux : tout est changé. Non détruit. Arrangé autrement.¹⁴⁹

La création *ex nihilo* n'est pas possible dans la Nature. Ponge soutient cette idée essentielle chez les atomistes grecs en disant qu'il n'aime pas le mot *création* : « Je n'aime pas trop ce mot, car : création selon Démocrite et Épicure, rien ne se crée de rien dans la Nature (c.à.d. rien n'est créé). Rien ne se crée de rien »¹⁵⁰.

Fortement influencé par la philosophie naturaliste antique, Ponge entend saisir le monde au moyen du rationalisme scientifique. C'est pour résister à l'interprétation mythique du monde que Ponge écrit le poème « Texte sur l'électricité » :

Il paraît que le fameux Tabernacle des Juifs, l'Arche Sainte construite par Moïse [...] pourrait être considérée comme un très savant condensateur. Faite, selon les ordres du Seigneur, en bois de sétim (isolant) recouverte sur ses deux faces, intérieure et extérieure, de feuilles d'or (conductrices), surmontée

¹⁴⁷ Lucrèce, *De la Nature*, I, v. 159-173 : « Car si de rien pouvait se former quelque chose, de toutes choses pourrait naître toute espèce, rien n'aurait besoin de semence. De la mer pourraient soudain sortir les hommes, de la terre la gent à écailles, et du ciel s'élanceraient les oiseaux : bestiaux gros et petits, bêtes sauvages de toute espèce, engendrés au hasard, occuperaient indifféremment lieux cultivés et déserts. Sur les arbres, les fruits ne demeureraient pas les mêmes, mais changeraient ; tous pourraient tout produire. En effet, puisqu'il n'y aurait point d'éléments féconds propres à chaque espèce, comment les choses ne pourraient-elles se former que dans une mère déterminée ? Mais en réalité comme tous les corps doivent leur création à des germes spécifiques, aucun ne peut naître et aborder aux rives de la lumière ailleurs qu'au lieu où se trouvent la matière et les corps premiers qui lui sont propres. Et c'est ainsi que tout ne peut être engendré de tout, puisque chaque objet déterminé possède des propriétés distinctes ».

¹⁴⁸ Lucrèce, *De la Nature*, I, v. 263-265.

¹⁴⁹ « Texte sur Picasso », *L'Atelier contemporain*, II, p. 732.

¹⁵⁰ « Les Sentiers de la création », *La Fabrique du Pré*, II, p. 426.

encore d'une couronne d'or destinée peut-être, grâce au classique « pouvoir des pointes », à provoquer la charge spontanée de l'appareil dans le champ atmosphérique, lequel, dans ces régions sèches, peut atteindre paraît-il jusqu'à des centaines de volts à un ou deux mètres du sol, — il n'est pas étonnant que cette Arche Sainte, toute prête à foudroyer les impies, ait pu être approchée sans danger seulement par les grands prêtres, tels Moïse et Aaron, dont l'écriture nous apprend par ailleurs qu'ils portaient des vêtements « entièrement tissés de fils d'or et ornés de chaînes d'or traînant jusqu'aux talons. » Comme l'ajoute le patient commentateur auquel nous empruntons cette hypothèse, cette ingénieuse « mise à la terre » leur permettait de décharger le condensateur sans dommage pour leur personne.¹⁵¹

Ce poème, basé sur l'arche de l'alliance construite par Moïse, et sa description dans le chapitre 25 de l'Exode, révèle que la puissance de l'Arche Sainte n'est pas du tout mystérieuse ; si les impies ont été foudroyés tandis que les grands prêtres ne l'ont pas été, c'est parce que ceux-ci portaient des vêtements en or conducteurs qui servaient de « mise à la terre », non parce qu'ils avaient reçu la grâce de Dieu. Dans l'interprétation scientifique de la bible de Ponge, les puissances spirituelles sont supplantées par les puissances physiques. Deux chérubins qui se font face sur le dessus de l'arche, et dont le rôle est d'empêcher l'effraction, sont remplacées par des électrodes ; Dieu, qui a l'intention d'apparaître à Moïse entre les chérubins, est remplacé par l'électricité. Il ne s'agit plus de l'omniscience de Dieu, mais de la connaissance scientifique de la nature. Ce sont donc les scientifiques qui expliquent la nature, et non les prêtres. Ainsi, le texte transforme les grands prêtres en scientifiques de génie pouvant saisir et étudier les lois de la nature. Dans cette perspective, comme l'écrit Patrick Meadows, la « mise à la terre » est une métaphore « qui nous relie avec les merveilles de la terre et le dynamisme de la nature »¹⁵². Pour connaître les lois de la nature, l'homme doit être mis à « terre », symbole par excellence de la nature, et non monter à « ciel ». Ponge veut devenir un prêtre de la poésie qui serait un scientifique étudiant les lois de la nature : « Qu'entends-tu donc par “métier poétique” ? Pour moi, je suis de plus en plus convaincu que mon affaire est plus scientifique que poétique »¹⁵³.

¹⁵¹ « Texte sur l'électricité », *Lyres*, I, p. 495.

¹⁵² Patrick Meadows, *op. cit.*, p. 40 : « In this light, the “mise a la terre” (grounding) is especially ingenious because it is a metaphor of Ponge's poetics, which connects us with the wonders of the earth and the dynamism of nature ».

¹⁵³ « Appendice au “Carnet du Bois de pins” », *La Rage de l'expression*, I, p. 411.

Une des leçons importantes de la physique d'Épicure consiste dans le fait que l'on doit chercher le critère de la vérité dans la *sensation*. Épicure recommande à Hérodote de saisir les choses seulement par les sensations : « En second lieu, il faut explorer les choses en les confrontant avec les sensations et, d'une manière générale, avec les appréhensions immédiates soit de la pensée, soit de n'importe quel critère, avec les affections présentes également : de cette façon nous pourrons faire des inférences sur ce qui est en suspens et sur l'invisible »¹⁵⁴. Si l'on explore les choses avec les sensations et les appréhensions immédiates de la pensée, on peut atteindre la vraie connaissance même de l'invisible. La recommandation d'Épicure s'exprime, chez Ponge, par la haine des idées et l'amour pour les choses : « Les idées ne sont pas mon fort. Je ne les manie pas aisément. Elles me manient plutôt. Me procurent quelque écœurement, ou nausée. Je n'aime pas trop me trouver jeté au milieu d'elles. Les objets du monde extérieur au contraire me ravissent »¹⁵⁵. Pour Ponge, les idées générales ne déterminent pas le contenu subjectif, mais c'est plutôt la sensibilité qui détermine les idées générales :

Défiance à l'égard du contenu subjectif de la poésie, qui doit, dit Fromilhague, à qui j'emprunte pour partie cette analyse, être l'expression « non d'une sensibilité, mais des idées générales ». Mais non ! Il n'a rien compris. Il s'agit, grâce à l'autorité que confère le Verbe, les « belles expressions », de faire devenir idées générales votre sensibilité la plus particulière, vos intuitions les plus audacieuses, votre goût, enfin, – et qu'y a-t-il de plus subjectif ? Mais le plus subjectif n'est-il pas, pourtant, en quelque façon commun ?¹⁵⁶

Les plus pures abstractions ne se réalisent qu'à partir de la réalité la plus sensible, c'est-à-dire matérielle : « Les plus “pures” abstractions (formules mathématiques) n'ont lieu que par la craie écrasée sur l'ardoise ou l'encre tachant le papier »¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Épicure, « Lettre à Hérodote », *Lettres*, trad. Octave Hamelin, *op. cit.*, p. 45.

¹⁵⁵ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 525.

¹⁵⁶ *Pour un Malherbe*, II, p. 141.

¹⁵⁷ « Voici déjà quelques hâtifs croquis pour un portrait complet de Denis Roche », *Nouveau nouveau recueil*, III, II, p. 1276.

La Nature et sa « conciliabilité » avec la raison

Ponge exprime à plusieurs reprises son hostilité à l'encontre de la métaphysique. Le mot *métaphysique* chez Ponge est donc toujours teinté d'une connotation négative. Même quand il semble employer le mot *métaphysique* au sens positif, en réalité il signifie plutôt une autre chose. Par exemple : « J'ôterais volontiers à l'absurde son coefficient de tragique. Par l'expression, la création de la Beauté *Métaphysique* (c'est-à-dire *Métalogique*) »¹⁵⁸. On voit là que le mot *métaphysique* est employé au sens *métalogique*. Au fait, le mot *métalogique*, qui s'emploie souvent chez Ponge pour « caractériser le discours poétique qui va au-delà de la logique, et s'oppose à la métaphysique » ou « à une quelconque transcendance »¹⁵⁹, nous montre encore une fois l'usage singulier du *méta* que l'on a déjà constaté plus haut pour expliquer le *méta* dans le mot *méta-physique*. En effet, le *métalogique* se trouve « derrière » le Logos en affirmant son pouvoir créateur, et en même temps il va « au-delà » du Logos, c'est-à-dire qu'il le dépasse, pour atteindre une Beauté poétique qui ne se réduira jamais au Logos. L'emploi du mot *métaphysique* dans l'expression « La Beauté Métaphysique » devrait être donc considéré dans cette perspective. Selon Ponge, le souci métaphysique est l'équivalent du « souci ontologique »¹⁶⁰, voire « religieux »¹⁶¹. Pour lui, il s'agit de se débarrasser du « casse-tête métaphysique »¹⁶², parce que le souci métaphysique n'est qu'un « souci vicieux »¹⁶³. C'est pourquoi il « condamne donc *a priori* toute métaphysique »¹⁶⁴. Comment peut-on expliquer cette hostilité de Ponge envers la métaphysique ? La réponse devra être cherchée dans les attitudes opposées envers la Nature de Ponge et des métaphysiciens.

Des métaphysiciens considèrent que la Nature se trouve hors de toute possibilité d'explication, c'est-à-dire qu'elle est absurde. Par conséquent, ils veulent oublier leur souci ontologique en s'appliquant à la recherche de l'absolu. C'est en ce sens que Gleize dénonce dans les philosophies récentes « mettant l'accent sur l'“absurdité” du

¹⁵⁸ « Pages bis, V », *Proêmes*, I, p. 213.

¹⁵⁹ Note 2 sur « Pages bis, V », *Proêmes*, I, p. 986.

¹⁶⁰ « Pages bis, VII », *Proêmes*, I, p. 216.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 215.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 216.

¹⁶⁴ *Ibid.*

monde et l'angoisse qui en résulte » un idéalisme et une métaphysique qui « peuvent ressurgir à tout moment »¹⁶⁵. Un lien est donc établi entre l'absurdité du monde et l'« inconciliabilité » du monde avec la raison humaine :

Toute tentative d'explication du monde tend à décourager l'homme, à l'incliner à la résignation. Mais aussi toute tentative de démonstration que le monde est inexplicable (ou absurde). [...]

Et (je condamne) plus encore tout jugement de valeur porté sur le Monde ou la Nature.

Dire que le Monde est absurde revient à dire qu'il est inconciliable à la raison humaine.

Cela ne doit amener aucun jugement ni sur la raison (impuissante) ni sur le monde (absurde).¹⁶⁶

Chez Ponge, l'homme n'est certainement qu'un rouage de la Nature considérée comme une horlogerie complexe. Il est impossible que l'homme en tant que petit rouage comprenne parfaitement la Nature dans son ensemble. Ce serait la raison pour laquelle « l'homme juge la nature absurde, ou mystérieuse »¹⁶⁷. Cependant, il ne faut pas « se défaire de tout complexe d'infériorité »¹⁶⁸ à l'égard de la Nature, ni « s'en rendre malade »¹⁶⁹, puisque l'homme est une partie « sacrée » de la Nature et que « la nature n'existe que par l'homme »¹⁷⁰. D'ailleurs, il est doté d'une faculté de la comprendre de façon *relative* et de la décrire et explorer *métalogiquement* avec le pouvoir poétique basé sur la *raison*. Il ne s'agit donc pas de l'expliquer *absolument* ou encore de se lancer dans un trou métaphysique ou dans l'idée extériorisée de l'absolu. Pour lui, la Nature n'est pas inconciliable avec la raison humaine. La tâche propre du poète sera moins d'expliquer absolument le monde que de le refaire métalogiquement, c'est-à-dire, poétiquement :

Il n'est pas tragique pour moi de ne pas pouvoir expliquer (ou comprendre) le Monde.

D'autant que mon pouvoir poétique (ou logique) doit m'ôter tout sentiment d'infériorité à son égard.

¹⁶⁵ Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge. Les mots et les choses, op. cit.*, p. 47-48.

¹⁶⁶ « Pages bis, VII », *Proèmes*, I, p. 216-217.

¹⁶⁷ « Notes premières de "L'Homme" », *Proèmes*, I, p. 225.

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

Puisqu'il est en mon pouvoir – métallogiquement – de le refaire »¹⁷¹.

Peu importe dès lors que le monde soit absurde. Pour Ponge, si le monde semble absurde, c'est seulement à cause de l'infidélité des moyens d'expression : « Oui, le Parti pris naît à l'extrémité d'une philosophie de la non-signification du monde (et de l'infidélité des moyens d'expression) »¹⁷². C'est pour cette raison qu'il essaie de résoudre la situation : « Mais en même temps il [*Le Parti pris des choses*] résout le tragique de cette situation. Il dénoue cette situation »¹⁷³. Il croit pouvoir dissiper le tragique du monde grâce aux moyens d'expression métallogiques :

Bien entendu le monde est absurde ! Bien entendu, la non-signification du monde !

Mais qu'y a-t-il là de tragique ?

J'ôterais volontiers à l'absurde son coefficient de tragique. Par l'expression, la création de la Beauté Métaphysique (c'est-à-dire Métallogique).¹⁷⁴

Pour cela, il s'adresse aux choses près de lui. Il est facile de refermer les trous des choses, tandis qu'il est difficile de refermer « le grand trou métaphysique », c'est-à-dire, « l'abîme métaphysique »¹⁷⁵ :

N'importe quel objet, il suffit de vouloir le décrire, il s'ouvre à son tour, il devient un abîme, mais cela peut se refermer, c'est plus petit ; on peut, par le moyen de l'art, refermer un caillou, on ne peut pas refermer le grand trou métaphysique, mais peut-être la façon de refermer le caillou vaut-elle pour le reste, thérapeutiquement. Cela fait qu'on continue à vivre quelques jours de plus.¹⁷⁶

L'abîme métaphysique, « qui se creuse à chaque instant »¹⁷⁷, et dont Ponge avoue qu'il a lui-même souffert, s'exprime chez Ponge par l'image du *précipice*. Selon Ponge, l'homme face à ce vertige ontologique aura deux choix possibles :

¹⁷¹ « Pages bis, VII », *Proèmes*, I, p. 216-217.

¹⁷² « Pages bis, VI », *Proèmes*, I, p. 215.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ « Pages bis, V », *Proèmes*, I, p. 213.

¹⁷⁵ « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 781 : « LE PLUS BRILLANT des objets du monde n'est – de ce fait – NON – *n'est pas* un objet ; c'est un trou, c'est l'abîme métaphysique : la condition formelle et indispensable de tout au monde. La condition de tous les autres objets. La condition même du regard ».

¹⁷⁶ « Tentative orale », *Méthodes*, I, p. 660.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 659.

regarder instinctivement au plus près (« mise au point d'une stratégie 'antivertige' »¹⁷⁸), sinon se lancer volontairement dans le vide (« le suicide ontologique »¹⁷⁹). L'homme épicurien tel que Ponge refusera de regarder le vide ; en revanche, l'homme qui ne supporte plus l'absurdité du monde s'élancera dans le trou. Dans *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Ponge dit qu'il ne commettra pas une sottise comme le suicide ontologique :

De ne vous laisser bien en vue que mes sandales telle n'a jamais été mon intention.

Je ne passerai pas ma vie à disposer au bord du précipice artistement mes sandales.¹⁸⁰

Mais, quelle sorte de suicide les sandales représentent-elles ? Ponge se sert-il implicitement d'Empédocle comme contre-modèle¹⁸¹ ? Il est douteux que les sandales évoquent nécessairement Empédocle, car il ne semble pas que sa mort soit un suicide ontologique dû au « sentiment de la non-justification »¹⁸². Ponge qualifie plutôt Empédocle d'épicurien précisant dans une discussion du Colloque de Cerisy : « Le clinamen est une notion qui viendrait plutôt d'Empédocle ; et le *De natura rerum* fait l'éloge d'Empédocle »¹⁸³. Effectivement, Lucrèce fait l'éloge d'Empédocle : « Elle [la vaste terre digne de l'admiration du genre humain] n'a possédé rien de plus illustre que cet homme, rien de plus vénérable, de plus étonnant, de plus précieux. Les chants de ce divin génie portent partout sa grande voix et publient ses sublimes découvertes, qui feraient presque douter de son origine humaine »¹⁸⁴. Lucrèce voue en effet le même respect à Empédocle qu'à Épicure en le divinisant. S'il a emprunté à Épicure la doctrine, c'est Empédocle qui est son modèle

¹⁷⁸ Jean-Marie Gleize, « L'or de la figue », *Comment une figue de paroles et pourquoi*, GF Flammarion, 1997, p. 38-39.

¹⁷⁹ « Pages bis, V », *Proèmes*, I, p. 213.

¹⁸⁰ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 826.

¹⁸¹ Note 3 sur *Le Savon*, II, p. 1511.

¹⁸² « AD LITEM », *Proèmes*, I, p. 200.

¹⁸³ *Ponge inventeur et classique*, op. cit., p. 63. Cette idée est pour la première fois présente dans une lettre adressée à Tortel : « Quant au clinamen, attention ; il semblerait que cela vienne (chez Lucrèce) d'une influence de Démocrite ; peut-être même, hélas, d'Empédocle (ce fou, ce mage !) ; pas de Clinamen chez Épicure (à ma connaissance, du moins). [Il est vrai que « la course des électrons libres » – cf. mon Texte sur l'Électricité – pourrait venir à l'appui de cette hypothèse ? » (Francis Ponge, Jean Tortel, *Correspondance (1944-1981)*, op. cit., lettre 185, p. 241).

¹⁸⁴ Lucrèce, *De la Nature*, I, v. 729-734.

poétique. Empédocle a composé lui aussi un poème *de la Nature*¹⁸⁵. Empédocle¹⁸⁶ est en fait caractérisé par une pensée atomiste qui semble très proche de celles de Démocrite et d'Épicure. Selon les rapports de Mélissos¹⁸⁷, Xénophane¹⁸⁸, Gorgias¹⁸⁹ et Philon¹⁹⁰, Empédocle partage avec Démocrite et Épicure la pensée fondamentale atomiste, « rien ne naît du rien » :

Car de même que rien n'est produit à partir du non-étant, rien non plus n'est détruit en non-étant :

*Ainsi du non-étant rien ne peut naître un jour ;
Que l'étant soit détruit, cela ne veut rien dire
Et heurte la pensée ; car il sera toujours
Là, quelque soit l'endroit où l'on veuille le mettre.
(Mélissos, Xénophane, Gorgias, II, 6 ; et Philon, De l'éternité du monde, 2, p. 3.)¹⁹¹*

Simplicius nous rapporte une pensée d'Empédocle similaire :

Empédocle, au premier livre de sa Physique, nous livre ces vers :

[...]
*Car tous [les éléments] sont égaux et sont nés
Chacun en même temps ; cependant chacun d'eux
Remplit son propre rôle et a son caractère :
Chacun à tour de rôle au cours du temps l'emporte.
Outre ceux-ci, ni rien ne naît ni rien ne meurt.
Car, s'ils s'étaient trouvés sans cesse corrompus,
Ils ne posséderaient plus l'être maintenant.
Quelle chose pourrait bien accroître le tout,
Et d'où donc viendrait-elle ?¹⁹²*

¹⁸⁵ Voir note 1, *De la Nature*, v. I, 734.

¹⁸⁶ Il vécut probablement entre 490 et 435 av. J.-C.. Sa vie nous est mal connue et a parfois un caractère légendaire manifestement dû à sa personnalité quelque peu excentrique.

¹⁸⁷ Mélissos de Samos (en grec ancien Μέλισσος ὁ Σάμιος / Mélissos ó Sámios) est un philosophe présocratique, un homme politique et un amiral ionien de Grèce antique, dernier représentant de l'école éléatique. Il est né vers 470 av. J.-C., mais la date de sa mort nous reste inconnue.

¹⁸⁸ Xénophane, fils de Dixios, ou, selon Apollodore, d'Orthomène de Colophon, né vers 570 av. J.-C. à Colophon (Ionie) (Turquie actuelle), mort vers 475 av. J.-C., est un philosophe présocratique, poète et scientifique grec.

¹⁸⁹ Gorgias (v. 485–v. 380 av. J.-C.) est né en Sicile. Il fut élève d'Empédocle d'Agrigente avec qui il apprit la rhétorique. Sophiste, il enseignait l'art de persuader.

¹⁹⁰ Philon d'Alexandrie (v. 12 av. J.-C.–v. 54) est un philosophe juif hellénisé né à Alexandrie.

¹⁹¹ « Empédocle », *Les Présocratiques*, op. cit., p. 378.

¹⁹² *Ibid.*, p. 379-380.

Empédocle n'admet pas la création *ex nihilo* ; selon sa *Physique* rapportée par Plutarque, dans le monde, il n'y a ni naissance, ni mort, mais il y a seulement un effet de mélange et de dissociations des éléments¹⁹³. Dans sa physique, toutes les choses répètent donc leurs formations et leurs dissipations en fonction des luttes des deux grandes forces, la Haine et l'Amour. Simplicius continue :

*Tantôt la réunion
De toutes choses crée et par ailleurs détruit,
Et tantôt sous l'effet de la séparation
Ce qui s'était formé se dissipe et s'envole.
Jamais les éléments ne cessent de pourvoir
À leur mutuel échange.
Tantôt de par l'Amour ensemble ils constituent
Une unique ordonnance, tantôt chacun d'entre eux
Se trouve séparé par la Haine ennemie.*¹⁹⁴

Hippolyte rapporte une pensée semblable d'Empédocle sur la Haine et l'Amitié¹⁹⁵. Selon lui, ces deux forces immortelles sont « le principe de la génération » des choses¹⁹⁶.

Quant à la mort d'Empédocle, Diogène Laërce nous rapporte une légende grandiose selon laquelle il s'élança dans un cratère de feu en abandonnant sur le bord l'une de ses chaussures d'airain pour se purifier au feu « voulant confirmer sa

¹⁹³ Plutarque rapporte : « Il écrit en effet au premier livre de sa *Physique* :

*Je te dirai encore : il n'est point de naissance
D'aucun être mortel, et point non plus de fin
Dans la mort [à la fois effrayante] et funeste ;
Il y a seulement un effet de mélange
Et de séparation de ce qui fut mêlé :*

Naissance n'est qu'un mot qui a cours chez les hommes. (Contre Colotès, 10, III F ; Opinions, I, XXX, I.) » (« Empédocle », *Les Présocratiques*, op. cit., p. 376).

¹⁹⁴ « Empédocle », *Les Présocratiques*, op. cit., p. 380.

¹⁹⁵ Selon Plutarque, l'Amour ne fait pas la différence avec l'Amitié. Il constitue le principe bienfaisant : « Empédocle appelle le principe bienfaisant Amour et souvent Amitié, et qualifie aussi l'Harmonie de sérieuses (Isis et Osiris, 48, 370 D.) » (*Les Présocratiques*, op. cit., p. 381).

¹⁹⁶ « Empédocle », *Les Présocratiques*, op. cit., p. 379 : « L'artisan et l'auteur de la génération de toutes les choses engendrées est la Haine funeste ; en revanche l'Amitié est responsable de la sortie des engendrés hors du monde, de leur changement et de leur restauration en l'Un. A propos de la Haine et de l'Amitié, Empédocle dit qu'elles sont toutes les deux immortelles, non engendrées et le principe de la génération ; il ajoute qu'elles n'ont jamais admis d'autres (forces ?) qu'elles, et dit à peu près ceci : *Comme elles ont été, ainsi elles seront. / Et le temps infini, je crois, de ces deux forces / Jamais ne sera veuf.* Qui sont ces forces ? La Haine et l'Amitié. Car leur devenir n'a pas eu de commencement ; au contraire, elles ont été et seront toujours (*Réfutation de toutes les hérésies*, VII, 29) ».

réputation d'être un dieu »¹⁹⁷. L'Etna aurait ensuite rejeté une sandale d'airain appartenant au philosophe. Ce qui est intéressant ici, c'est qu'il s'agit de la mort « matérielle », voire « anti-platonicienne », et non pas du suicide ontologique. Comme l'indique Deleuze, « aux ailes de l'âme platonicienne, s'oppose la sandale d'Empédocle, qui prouve qu'il était de la terre, sous la terre, et autochtone »¹⁹⁸. En effet, son suicide est orné des éléments terrestres tels que l'airain, le feu, la terre. Pour Empédocle, se jeter dans le trou du volcan signifierait donc s'identifier avec la terre. C'est pourquoi ce trou n'a rien à voir avec le « trou métaphysique ». On devrait donc interpréter les sandales simplement comme un symbole de suicide.

L'homme devant le trou « ne fera pas de philosophie de la chute ou du désespoir »¹⁹⁹. Il considérera les choses les plus proches autour de lui quoiqu'elles soient dérisoires, puisque chaque chose « peut devenir son point d'amarrage »²⁰⁰, « la borne indispensable contre les vertiges métaphysiques »²⁰¹. Par exemple, il regardera « très attentivement le caillou pour ne pas voir le reste »²⁰². Ponge avoue que *Le Parti pris des choses* est aussi fait de cette stratégie de l'antivertige, ou de l'« anti-néant »²⁰³ selon les termes de Spada : « Il [l'homme devant le trou] porte son regard au plus près. Le parti pris des choses, c'est aussi cela »²⁰⁴.

Ponge se garde du mot *mystérieux* ou *absurde*, car juger la Nature mystérieuse ou absurde, cela revient à admettre que les moyens d'expression manquent à l'homme. En effet, si l'on raisonne bien avec « Logos » sur la Nature, on pourrait représenter la Nature comme ce qui est acceptable, voire plein de significations, même si l'on ne peut le saisir totalement. Avec la connaissance adéquate et relative de la Nature, on n'aura plus à craindre ni l'éternité, ni la mort. Pour Ponge, il s'agit

¹⁹⁷ « Empédocle », *Les Présocratiques*, op. cit., p. 324 : « Selon Hippobote, il se leva et se dirigea vers l'Etna, puis, arrivé près du cratère de feu, plongea et disparut, voulant confirmer sa réputation d'être un dieu ; ce fait fut prouvé plus tard quand le volcan vomit une de ses sandales. En effet, il avait l'habitude de se chauffer de bronze ».

¹⁹⁸ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1969, p. 153.

¹⁹⁹ « Tentative orale », *Méthodes*, I, p. 659.

²⁰⁰ « L'objet, c'est la poétique », *L'Atelier contemporain*, II, p. 659.

²⁰¹ Marcel Spada, *Francis Ponge*, op. cit., p. 12.

²⁰² « Tentative orale », *Méthodes*, I, p. 660.

²⁰³ Marcel Spada, *Francis Ponge*, op. cit., p. 12 : « La réponse à l'objet, le texte – l'anti-néant – permet, dans un mouvement unique, de se prouver au monde et d'obturer les petits abîmes intérieurs ».

²⁰⁴ « Tentative orale », *Méthodes*, I, p. 660.

d'apprendre à « vivre dans le relatif » en reconnaissant l'« absurde » du monde au sens où il n'est pas possible de comprendre complètement la Nature :

Mais l'autre, moins remarquée, est sa faculté de vivre dans le relatif, dans l'absurde (mais cela n'est jugé absurde que par volonté).²⁰⁵

Le Triomphe de la raison est justement de reconnaître qu'elle n'a pas à perdre son temps à de pareils exercices, *qu'elle doit s'appliquer au relatif*.²⁰⁶

La Nature n'est pas une scène tragique dans la mesure où la raison s'applique au relatif. On doit se garder de représenter la Nature comme un enfer :

Et pourtant, bien que nous devions nous défier peut-être d'un penchant à dramatiser les choses, et à nous représenter la nature comme un enfer, certaines constatations dès l'abord peuvent bien justifier chez le spectateur une appréhension funeste.²⁰⁷

Les tentatives visant à considérer la Nature comme l'absolu plutôt que comme le relatif, et à y trouver le principe de l'explication des choses sensibles, risqueraient toujours de dramatiser la Nature, voire de conduire les individus à se suicider, si ces tentatives échouent ou n'arrivent pas à un résultat satisfaisant. C'est dans ce contexte que Ponge critique Camus de « sa nostalgie d'absolu » :

L'homme et son appétit d'absolu – sa nostalgie d'absolu (Camus) : Oui, c'est une caractéristique de sa nature.²⁰⁸

L'individu tel que le considère Camus, celui qui a la nostalgie de *l'un*, qui exige une explication claire, sous menace de se suicider, c'est l'individu du XIX^e ou du XX^e siècle dans un monde socialement absurde.²⁰⁹

L'« absolu » ne serait pas très loin, chez Camus, de l'« absurde », parce que, plus le monde se révèle absurde, plus la nostalgie d'absolu s'impose fortement. Pour Camus, le monde est absurde dans la mesure où l'on ne trouve pas *le* mot juste pour atteindre *la* vérité. Le malheur de l'homme provient de ce que l'on ne peut parvenir à

²⁰⁵ « Notes premières de "L'Homme" », *Proèmes*, I, p. 228.

²⁰⁶ « Pages bis, VII », *Proèmes*, I, p. 216.

²⁰⁷ « AD LITEM », *Proèmes*, I, p. 199-200.

²⁰⁸ « Notes premières de "L'Homme" », *Proèmes*, I, p. 228.

²⁰⁹ « Pages bis, I », *Proèmes*, I, p. 209.

la vérité, c'est-à-dire à l'unité profonde de l'univers. La recherche de Ponge à trouver *des* mots pour exprimer *des* vérités semble donc, aux yeux de Camus, absurde :

Pour vous, dans une certaine mesure, trouver le mot juste, c'est pénétrer un peu plus au cœur des choses. Et si votre recherche est absurde, c'est dans la mesure où vous ne pouvez trouver que *des* mots justes et non *le* mot juste ; comme la recherche absurde parvient à se saisir de vérités et jamais de la vérité. Il y a ainsi, dans tout être qui s'exprime, la nostalgie de l'unité profonde de l'univers, la nostalgie de la parole qui résumerait tout (quelque chose comme « Aum », la syllabe sacrée des Hindous), du verbe enfin qui illumine.²¹⁰

L'effort de Ponge pour traduire la diversité de la Nature par divers moyens d'expression apparaît à Camus comme un effort absurde, comparable à celui de Sisyphe, pour atteindre la Nature absolue. Les articles indéfinis dans *des* mots et *des* vérités ne sont donc rien d'autre que ce qui exprime le désespoir humain à ne pas atteindre « l'unité profonde de l'univers ». Le langage, qui n'atteint pas cette unité profonde, ne prouve que la non-signification du monde. C'est pour cette raison qu'aux yeux de Camus, le *Parti pris* est « une œuvre absurde à l'état pur » :

Je pense que le *Parti pris* est une œuvre absurde à l'état pur – je veux dire celle qui naît, conclusion autant qu'illustration, à l'extrémité d'une philosophie de la non-signification du monde. Elle décrit parce qu'elle échoue.²¹¹

Pour Camus, l'impossibilité de l'explication définitive des choses ne prouve que la non-signification du monde. Par exemple, la difficulté de définir l'eau chez Ponge devient l'impossibilité de définir le monde chez Camus ; la difficulté des arbres de s'exprimer devient l'impossibilité d'atteindre la vérité de l'univers²¹² par des moyens d'expression humain. Mais, pour Ponge, l'échec doit s'interpréter autrement : « Quand j'ai pris mon parti de l'Absurde, il me reste à publier la relation de mon

²¹⁰ Albert Camus, « Lettre au sujet du *Parti pris* », *La Nouvelle Revue Française*, n° 45, septembre 1956, p. 390.

²¹¹ *Ibid.*, p. 386.

²¹² *Ibid.*, p. 388 : « Le sens du monde est comme l'eau (« elle m'échappe, échappe à toute définition »), le végétal est l'esprit d'insistance qui répète son échec (« malgré tous leurs efforts pour s'exprimer, ils ne parviennent jamais qu'à répéter un million de fois la même expression, la même feuille »), la servitude humaine a la figure du cristal (« une volonté de formation et une impossibilité de se former autrement que d'une manière ») ».

échec. [...] D'ailleurs, l'échec n'est jamais absolu »²¹³. L'échec tient à deux natures des choses : la nature du langage et la Nature elle-même. D'abord, l'échec d'une expression unique est prévisible à cause de la nature du langage. Comme l'indique justement Jean Pierrot, « l'acharnement stylistique de Ponge correspond sans doute moins à la conviction de l'existence d'une expression unique et parfaite, qui pourrait être atteinte une bonne fois, réalisant et achevant le projet d'écriture, qu'au sentiment contraire de l'insuffisance de toute expression unique, prise isolément, du fait même du caractère analogique, c'est-à-dire approximatif du langage »²¹⁴. Mais, si Ponge ne peut atteindre une description définitive des choses, c'est surtout parce que la Nature elle-même est à la fois relative et diverse. La relativité de la Nature doit être *mesurée* dans « une *valeur* relative à la raison » :

Car il y a une notion qui n'intervient jamais dans l'essai de Camus, c'est celle de mesure (quand je dis jamais, c'est très faux. D'abord elle est dans l'épigraphe, où il est question du « possible » – dans certains autres passages aussi, où il reconnaît une valeur *relative* à la raison). Toute la question est là. Dans une certaine mesure, dans certaines mesures, la raison obtient des succès, des résultats. De même il y a des succès *relatifs* d'expression.²¹⁵

La sagesse est « de ne pas se rendre malade de nostalgie »²¹⁶ en sachant se contenter des succès relatifs ; elle s'en moquera plutôt. Ponge critique le donjuanisme de Camus qui se caractérise par la nostalgie, l'amour et la communion. La nostalgie pousse Don Juan à « épuiser le champ du possible »²¹⁷ ; mais la femme idéale avec qui il sera en communion parfaite n'existerait pas dans le monde relatif. Il devrait se contenter du résultat *pratique*, c'est-à-dire, l'orgasme *relatif* : « Il obtient un résultat pratique, voilà tout : 1° son propre orgasme ; 2° l'exhibition de son orgasme ; 3° l'orgasme de sa partenaire ; 4° la contemplation de cet orgasme. C'est déjà grand-chose, nous sommes d'accord »²¹⁸. La nostalgie de s'unir absolument n'est qu'une « sublimation morbide », parce que l'absolu est « inaccessible par

²¹³ « Pages bis, I », *Proèmes*, I, p. 207.

²¹⁴ Jean Pierrot, *Francis Ponge*, Paris, José Corti, 1993, p. 76. Pierrot estime, pour cette raison, que « pour sympathique qu'elle soit à l'égard de son destinataire, l'analyse de Camus est sans doute inexacte dans le détail ».

²¹⁵ « Pages bis, I », *Proèmes*, I, p. 207.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*, p. 208.

définition »²¹⁹. La communion entre les individus ou entre l'homme et Dieu n'est qu'un fantasme impossible. Si Sisyphe est heureux, c'est « non seulement parce qu'il dévisage sa destinée, mais parce que ses efforts aboutissent à des résultats relatifs très importants »²²⁰.

Il n'est pas étonnant que le problème du langage chez Camus ne soit pas un problème d'expression, mais bien un problème *métaphysique* et que l'obsession de la vérité de l'univers conduise à un choix total, c'est-à-dire à « un tout ou rien ». Pour Camus, il ne s'agit pas *des* mots relatifs servant à décrire *des* qualités des choses, mais « du maître mot, de la parole absolue » servant à rendre les choses transparentes. C'est pourquoi Camus ne peut se laver du « souci métaphysique » dont il s'agit de se débarrasser pour Ponge. Camus écrit :

Je crois ainsi qu'en réalité le problème du langage est *d'abord* un problème métaphysique, et que c'est comme tel qu'il est voué à l'échec. Il exige lui aussi un choix total, un « tout ou rien ». Vous avez choisi le vertige du relatif, selon la logique absurde. Mais la nostalgie du maître mot, de la parole absolue, transparait dans tout ce que vous faites. Ceci n'est pas du tout pour vous mettre dans le même vilain sac que moi, car vous me semblez en même temps heureusement très différent. Vous touchez juste dans vos observations : il est vrai que je reste l'homme « énervé » et que je ne puis me laver du souci métaphysique.²²¹

Il s'agit chez Camus du plan « des idées et des passions », non pas de celui de l'expression qui ne saurait se réduire au plan de la connaissance :

Je ne pose pas, en effet, le problème qui nous intéresse sur le plan de l'expression. Je l'ai posé seulement sur le plan qui m'est le plus intime, celui des idées et des passions, ou, si vous voulez, de la connaissance (qui se fait par l'idée autant que par la passion). Mais notez que le problème de l'expression n'est si vital pour vous que parce que vous l'identifiez à celui de la connaissance (page 22 du *Bois de Pins* : « Mais mon dessein est autre : c'est la connaissance du Bois de Pins »).²²²

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Albert Camus, « Lettre au sujet du *Parti pris* », *NRF*, n° 45, *art. cit.*, p. 390.

²²² *Ibid.*, p. 389-390.

La nostalgie d'absolu de Camus est, aux yeux de Ponge, due particulièrement à « une antériorité de l'idée par rapport à l'autre », comme le dit Ponge dans l'entretien avec Loïs Dahlin (1979) :

Mais, malgré tout, c'était l'idée et ce qu'il voulait communiquer au point de vue philosophique (ou au point de vue moral) qui dominait.

Je veux dire que si lui corrigeait, c'était pour approcher davantage l'idée qu'il voulait exprimer. Il y avait chez lui une antériorité de l'idée par rapport à l'autre. C'est assez contraire à ce que je pense, qu'à chaque instant l'expression modifie l'idée. Dans le travail d'écriture, le signifiant (pour employer les termes de la linguistique), le signifiant d'abord. Enfin pas d'abord, mais au premier chef – le signifiant est plus important.²²³

Chez Camus, l'idée domine l'expression (ou le signifiant) ; par conséquent, le sensible et son expression resteront toujours comme secondaires par rapport à l'idée ; ni le parti pris des choses, ni l'indépendance de l'art ne seront donc possibles ; l'expression ne peut plus modifier l'idée. L'idée de diversité de la Nature cédera sa place à telle ou telle idée absolutisant la Nature. L'homme camusien n'aura plus besoin de jeu de mots. Il n'éprouvera donc pas de besoin de chercher son équilibre par ce jeu de mots qui consisterait à atteindre un régime où, débarrassé de souci ontologique ou métaphysique, « il ne vibre plus »²²⁴.

L'anti-métaphysique de Comment une figue de paroles et pourquoi

Le texte *Comment une figue de paroles et pourquoi* révèle nettement le « matérialisme de principe »²²⁵. Comme l'indique Gleize, cette œuvre met en scène les diverses strates tant personnelles que culturelles : « 1. une mémoire personnelle (l'enfance provençale, méditerranéenne), 2. une mémoire culturelle, transpersonnelle : la figue antique (romaine, païenne, le fruit *sénéquiste*) et la figue

²²³ Loïs Dahlin, « Entretien avec Francis Ponge : ses rapport avec Camus, Sartre et d'autres », *Cahier de l'Herne*, LI, 1986, p. 528.

²²⁴ « Pages bis, I », *Proèmes*, I, p. 209.

²²⁵ Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Francis Ponge : Actes ou textes*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1984, p. 55-56 ; Jean-Marie Gleize, notice sur *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 1602-1603.

mythique (originaire, biblique, Le fruit) »²²⁶. C'est-à-dire que le jardin où se trouve la figue est à la fois un jardin de son enfance et un jardin romain d'avant la christianisation et encore un jardin païen parodiant celui d'Éden. Ainsi, le jardin constitue, avec la figue, un espace « diachronique » matérialisant et démystifiant la Nature. Or, ce qui nous intéresse, c'est que le jardin de la figue, avant toute chose, participe de « la strate violemment antichrétienne »²²⁷. Le matérialisme de « La Figue », comme l'indique justement Gleize, est « le mélange de trois éléments savamment dosés : l'antichristianisme virulent, le “sensualisme”, enfin une représentation du langage comme “matériau” »²²⁸. Aux yeux de Ponge, les meurtres de Symmaque et de Boèce par l'empereur Théodoric signifient symboliquement le triomphe définitif du *monothéisme* sur le *polythéisme* dans l'histoire d'Occident, donc « la fin du paganisme »²²⁹. Pour lui, le monothéisme, en l'occurrence le christianisme, qui force un seul chemin pour la vérité, n'est rien d'autre que « l'aveuglement masochiste » :

Hélas, {nous savons bien par quel aveuglement masochiste systématique, malheureusement on sait du reste pourquoi} nous plaçons ailleurs notre devoir (en un Dieu sans figure).²³⁰

Un seul Dieu sans figure caché dans le ciel n'autorise pas d'autres explications de la Nature. Il est un seul garant tout puissant de tous les sens, de tous les phénomènes et de tous les miracles. Mais, les miracles ne descendent pas d'une quelconque transcendance : « La nature seule, dit Ponge ailleurs, fait des miracles. Rions de ceux qui peuvent croire qu'une quelconque transcendance nous les envoie de là-haut »²³¹. La Nature, même si elle est conçue comme une totalité des choses, n'est pas un sujet totalisant ses propres éléments. Comme le dit Deleuze, elle ne « peut être qu'une somme infinie »²³². Selon Nietzsche, il n'y a dans la Nature que

²²⁶ Jean-Marie Gleize, « Prenez et mangez (Fragment d'un manifeste réaliste) », *Matière, Matériau, Matérialisme*, op. cit., p. 55.

²²⁷ Note 62 sur *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 1614.

²²⁸ Jean-Marie Gleize, « L'or de la figue », art. cit., p. 34.

²²⁹ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 804.

²³⁰ *Ibid.*, p. 790.

²³¹ « Voici déjà quelques hâtifs croquis pour un “portrait complet” de Denis Roche » (1970), *Nouveau nouveau recueil*, III, II, p. 1277.

²³² Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 307.

des choses en tant que devenir qui n'est « pas de sujet, mais une activité, une inventivité créatrice, ni “causes” ni “effets” »²³³. Comme Deleuze l'indique pertinemment dans un article intitulé « Lucrèce et le simulacre » ajouté à *Logique du sens* comme un appendice, la Nature pensée « comme le principe du divers et de sa production » ne se réduit pas à une quelconque unité totalisante : « *Phusis* n'est pas une détermination de l'Un, de l'Être ou du Tout. La Nature n'est pas collective, mais distributive ; les lois de la Nature (*foedera naturai*, par opposition aux prétendus *foedera fa ti*) distribuent des parts qui ne se totalisent pas. La Nature n'est pas attributive, mais conjonctive : elle s'exprime dans “et”, non pas dans “est” »²³⁴. Les mélanges des causes et des effets constituent des miracles de la Nature. Peu importe donc que l'on nomme cette force spontanée de la Nature soit un « matérialisme », soit un « paganisme », soit un « polythéisme »²³⁵. Ce qui compte, c'est que le mystère de la Nature est abordable par des chemins divers. Pour Ponge, un seul chemin ne peut pas expliquer un mystère sublime de la Nature :

Il est impossible qu'un seul chemin mène à un mystère aussi sublime.²³⁶

On retrouve la critique d'une seule vérité dans « Le Soleil placé en abîme » où une seule vérité tyrannique est comparée au soleil : « Nous l'abhorrons comme le dieu unique »²³⁷. Le soleil, « le plus brillant des objets du monde n'est pas un objet »²³⁸, parce qu'il est la « condition *sine qua non* de tout ce qui est au monde »²³⁹, c'est-à-dire parce qu'il est « la condition même du regard »²⁴⁰. Il interdit qu'on le regarde ; il tue « les sujets qui le regardent comme objet »²⁴¹ : « Vraiment, quel

²³³ Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*. t. I, trad. G. Bianquis, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995, p. 280.

²³⁴ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 308.

²³⁵ Jean-Marie Gleize, « L'or de la figue », art. cit., p. 32-33 : « Depuis la catastrophe de l'imposition du christianisme à l'Occident il y a une histoire parallèle du matérialisme censuré, un paganisme spontané et qui ne demande qu'à resurgir, un polythéisme correspondant aux données immédiates de la relation humaine au monde, à la nature (et dont le “parti pris” des choses est une des expressions poétiques possibles) ».

²³⁶ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 765.

²³⁷ « Le Soleil plané en abîme », *Pièces*, I, p. 788.

²³⁸ *Ibid.*, p. 781.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 790.

tyran ! »²⁴². Il est donc un trou, « l'abîme métaphysique »²⁴³. Or, la nuit et l'ombre que ce tyran « sadique » a offertes par ses « caprices » aux objets éloignées de lui leur permettent plutôt d'apercevoir « les myriades d'*autres* soleils » :

Et il n'a pas fallu longtemps pour qu'ils les comptent. Et ne comptent leur propre soleil *parmi* l'infinité des astres, non comme le plus important. Le plus proche et le plus tyrannique, certes. Mais enfin, l'un seulement des soleils.²⁴⁴

Le soleil, le plus éblouissant et tyrannique de notre point de vue, n'est en réalité qu'une étoile petite dans l'univers : « Placée à la distance des étoiles les plus rapprochées, elle serait à la limite de la visibilité à l'œil nu »²⁴⁵. Les objets ne seront plus obligés de *contempler* uniquement ce tyran, c'est-à-dire *une seule* vérité ; au contraire, ils auront la liberté de *considérer*²⁴⁶ « les myriades d'*autres* soleils », c'est-à-dire *des* vérités.

L'aveuglement masochiste nous a fait placer « ailleurs notre devoir » ; on était forcé de vénérer le ciel vide, c'est-à-dire, Dieu sans figure provenant d'« une extériorisation vicieuse ». Pour voir resurgir le matérialisme antique, il a fallu plusieurs siècles :

Cela fait, il fallut attendre plusieurs siècles pour que l'on rebaisse les yeux et regarde à nouveau par terre. C'est alors qu'un beau jour enfin, selon Du Cange : « *Icelluy du Rut trouva un petit sachet où il y avait mitraille, qui est appelée billon.* » (La belle affaire !).²⁴⁷

²⁴² *Ibid.*, p. 781.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 782.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 788.

²⁴⁶ Il est significatif que le mot *considérer* veuille dire « constater la présence des astres », tandis que le mot *contempler* signifie « observer attentivement le ciel », un lieu consacré aux dieux : « De *contemplare* on est envoyé à *tempio*, latin *templum*. [...] Le mot (*templum*) dans sa première acception, augurale, a signifié une espace « quadrato » dans le ciel et sur la terre. [...] Quant à *considerare*, c'est, originellement, « constatare, in forma augurale », la présence d'un *sidus* (d'un astre), ou d'une constellation » (« Braque ou Un méditatif à l'œuvre », *L'Atelier contemporain*, II, p. 720).

²⁴⁷ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 803.

Dans une discussion du Colloque de Cerisy, Ponge déplore que « le matérialisme au sens des matérialistes de l'antiquité »²⁴⁸ soit systématiquement occulté par les « idéologies patheuses »²⁴⁹ qui prêchent *une* vérité :

Là, je voudrais dire une chose que j'aurais dû dire hier, c'est que tout de même le matérialisme au sens des matérialistes de l'antiquité, c'est-à-dire de Démocrite, des matérialistes pré-socratiques, cela a été vraiment très occulté, et continue à l'être d'ailleurs visiblement, certainement, parce que ça gênait les Églises, aussi bien l'église platonicienne, que l'église stoïcienne, que l'église chrétienne, monothéiste, etc., cela a été occulté très sévèrement, très systématiquement, et c'est une des raisons pourquoi j'ai aimé privilégier en quelque façon le terme matérialisme, à cause de cette occultation systématique ; ce qui est très sensible par exemple chez Saint Jérôme, qui a insisté sur l'aliénation mentale chez Lucrèce, qui a dit qu'il était mort fou.²⁵⁰

Aucune « idéologie patheuse » n'est épargnée dans sa critique : le platonisme qui aspire à l'Idée, le stoïcisme qui absolutise la Nature, le christianisme qui voit un seul chemin aboutissant à Dieu. Il est significatif que la plupart des idéologies patheuses partagent une « image de la pensée »²⁵¹ qu'est le *ciel*. Comme l'indique Deleuze, l'image de la pensée du platonisme est le ciel. Le philosophe platonicien doit sortir de la caverne – qui n'est qu'un monde d'apparence sans profondeur –, il doit s'élever et se purifier. En effet, le platonisme est caractérisé par la pensée de la « hauteur » dans laquelle il s'agit de s'élever vers le ciel de l'Idée, tandis que la philosophie de la nature présocratique est caractérisée par la pensée de la « profondeur » dans laquelle

²⁴⁸ Ponge *inventeur et classique*, Acte du Colloque de Cerisy-La-Salle, 2-12 août 1975, UGE, 1977, p. 62.

²⁴⁹ « Pages bis, II », *Proèmes*, I, p. 209. Comme l'indique Michel Collot dans la note, ce néologisme *patheuse* réunit « pathétique » et « pâteuse » pour dénoncer les idéologies imbibées du sentiment tragique du monde telles que l'existentialisme, le nihilisme issu du dadaïsme, son propre pessimisme à l'époque du « drame de l'expression ».

²⁵⁰ Ponge *inventeur et classique*, *op. cit.*, p. 62-63.

²⁵¹ Selon Deleuze, la pensée conceptuelle philosophique a son paysage concret et préphilosophique sur lequel elle s'enracine. C'est ce qu'il veut dire par l'« image de la pensée » : « Les postulats en philosophie ne sont pas des propositions dont le philosophe demande qu'on les lui accorde, mais au contraire des thèmes de propositions qui restent implicites, et qui sont entendus sur un mode préphilosophique. En ce sens, la pensée conceptuelle philosophique a pour présupposé implicite une Image de la pensée, préphilosophique et naturelle, empruntée à l'élément pur du sens commun. D'après cette image, la pensée est en affinité avec le vrai, possède formellement le vrai et veut matériellement le vrai » (Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 172). Il s'agit donc de la dimension géographique dans la formation de la pensée philosophique : « Là il y a des dimensions, des heures et des lieux, des zones glaciaires ou torrides, jamais modérées, toute la géographie exotique qui caractérise un mode de penser, mais aussi un style de vie » (Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 153).

il s'agit de rechercher les substances des choses²⁵². Comme nous l'avons remarqué plus haut, la sandale d'Empédocle illustre la philosophie naturelle présocratique de la profondeur. Il est naturel que le platonisme, atteint de la maladie de l'idéalisme caractérisé par la « fuite » et par l'« ascension », risque toujours de chuter. Deleuze estime que « même dans la mort de Socrate, il y a quelque chose d'un suicide dépressif »²⁵³. Le suicide des gens qui souffrent de la non-signification et de l'absurdité du monde pourra être rapproché du platonisme dans la mesure où le sentiment de non-signification du monde suppose un autre monde plein de signification, représenté symboliquement par le ciel, et leur suicide peut être lu comme une aspiration à ce monde. Dans le christianisme, « l'esprit descend du ciel comme une colombe »²⁵⁴. Jésus est aussi « celui qui est descendu du ciel. Il est « le Fils de l'homme qui est dans le ciel »²⁵⁵ et qui « est au-dessus de tous »²⁵⁶. Le stoïcisme ne vénère pas le ciel, mais Ponge ne l'épargne pas dans sa critique dans la mesure où il absolutise la Nature. La Nature dogmatisée n'est rien d'autre que le ciel naturalisé. La critique de Nietzsche du stoïcisme n'est pas loin de celle de Ponge. Il accuse le stoïcisme de tyranniser la Nature. Selon Nietzsche, l'impératif du stoïcisme « vivre en accord avec la Nature » n'est qu'une tromperie verbale, puisqu'il est impossible que l'homme, dont la vie consiste « à juger, préférer, être injuste, limité, à vouloir être différent »²⁵⁷, s'identifie avec la Nature qui est « prodigue sans mesure, indifférente sans mesure, sans desseins ni égards, sans pitié ni justice, féconde, stérile et incertaine tout à la fois »²⁵⁸. Pour lui, le stoïcisme est donc l'« autotyrannie » dans la mesure où il ne veut lire dans la Nature que le canon de sa loi²⁵⁹. La poétique

²⁵² Gilles Deleuze, « dix-huitième série : des trois images de philosophes », *Logique du sens*, op. cit., p. 152-158.

²⁵³ *Ibid.*, p. 152.

²⁵⁴ Évangile selon Jean, 1 : 32.

²⁵⁵ *Ibid.*, 3 : 13.

²⁵⁶ *Ibid.*, 3 : 31.

²⁵⁷ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir* (1886), *Œuvres philosophiques complètes, VII*, trad. C. Heim, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Paris, Gallimard, 1971, p. 27.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.* : « Vous voulez vivre “en accord avec la nature” ? O nobles stoïciens, comme vous vous payez de mots ! Imaginez un être pareil à la nature, prodigue sans mesure, indifférent sans mesure, sans desseins ni égards, sans pitié ni justice, fécond, stérile et incertain tout à la fois, concevez l'indifférence elle-même en tant qu'elle est une puissance, comment pourriez-vous vivre en accord avec cette indifférence ? Vivre n'est-ce pas justement vouloir être autre chose que cette nature ? La vie ne consiste-t-elle pas à juger, préférer, être injuste, limité, à vouloir être différent ? [...] Vous

« matérielle » de Ponge consiste donc à dénoncer toutes les idéologies qui ont contribué à occulter « très sévèrement, très systématiquement » le matérialisme antique, entre autres le christianisme, et à faire resurgir le matérialisme pour « rafraîchir les choses »²⁶⁰ et notre esprit. C'est une chose dérisoire comme un galet plutôt qu'une chose grandiose comme le ciel religieusement sanctifié qui rafraîchit l'esprit humain : « Ce galet gagna la victoire [...] parce qu'il est plus intéressant que le ciel. Non pas tout à fait noir, plutôt gris sombre, gros comme un demi-foie de lapin [...], bien en mains »²⁶¹.

Le jardin ruiné où une pauvre chapelle romane est « enfouie dans l'herbe comme un fruit tombé »²⁶² nous évoque sans difficulté le jardin originaire de la Bible. Pourtant, le jardin de la figue n'est plus un jardin perdu à cause d'un « fruit du bien et du mal », mais un jardin retrouvé grâce au fruit de la figue. La chapelle, symbole de la valeur du ciel, est tombée par terre (la matérialisation du sacré), tandis que la figue, symbole de la valeur de la terre, obtient la valeur du ciel comme le montre l'autel scintillant dans la figue (la sacralisation du profane) : « La figue est une pauvre gourde, comme une pauvre église de campagne (de la campagne espagnole), à l'intérieur de laquelle luit un autel scintillant »²⁶³. Ainsi, par le renversement des valeurs, la Nature reprend ses droits, et la chapelle ruinée où un autel scintillant luit au fond est de sa part revalorisée. Comme le dit Gleize, tout se passe donc « comme si la Nature bafouée par la religion de l'anti-nature avait pris sa revanche »²⁶⁴. Une *figue* matérielle remplace un Dieu sans *figure* se trouvant hors du temps, et de l'oubli. La sagesse éclairée par la consommation de la figue nous montre que la vénération de Dieu sans figure est sans fond, et que Dieu n'est qu'un reflet du désir de l'homme. Cela explique le dégoût de l'image chez Ponge :

exigez que la nature soit “conforme à la doctrine du Portique” et vous voudriez que toute existence ressemble à l'image que vous vous en faites, qu'elle glorifie à jamais, immensément, votre propre stoïcisme devenu par vos soins doctrine universelle ! [...] Et je ne sais quel insondable orgueil vous dispense en fin de compte l'espoir insensé que parce que vous vous entendez à vous tyranniser – le stoïcisme c'est l'autotyrannie –, la nature se laissera tyranniser à son tour ».

²⁶⁰ « Raisons de vivre heureux », *Proèmes*, I, p. 198.

²⁶¹ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 527.

²⁶² *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 771.

²⁶³ *Ibid.*, p. 772.

²⁶⁴ Jean-Marie Gleize, « L'or de la figue », *art. cit.*, p. 31.

Mais nous, nous ne désirons pas que les choses deviennent images. Nous n'en sommes pas jaloux. Nous sommes débarrassés de tout complexe d'infériorité vis-à-vis des choses du monde, puisque nous pouvons en créer d'autres. Au contraire, nous les aimons, elles nous ravissent, nous les remercions de nous tirer de notre néant. Nous nous concevons comme l'une d'elles. Mais, d'autre part, comme égaux du prétendu Dieu qui les créa toutes. Dieu est matérialiste puisqu'il voulut créer les choses (et non les images) – et nous sommes matérialistes aussi. Et nous connaissons la joie de la diversité, si nous refusons la joie mystique de l'unité, issue de peur, de tremblement devant la mort.²⁶⁵

De même que Dieu créa les choses, non pas les images, de même les artistes doivent créer des œuvres d'arts qui permettent de jouir de « la joie de la diversité » des *choses*, non pas de la diversité des *images* ou des *idées*. En fait, une chose n'est pas une image qui « représente » quelque chose, mais avant tout une *présence*²⁶⁶ *vivante* qui « présente l'avenir », voire « l'avenir de la nature, l'avenir de l'homme »²⁶⁷. Dans « La Pratique de la littérature », Ponge dit qu'il croyait que tout le monde avait le sentiment de la présence vivante des choses : « Mais ce que je veux dire, c'est que ce sentiment de la présence des choses, cette sensibilité au monde muet, moi je croyais, quand j'étais enfant, que tout le monde l'avait, avait cette sensibilité, et je trouvais, dans certains textes de certains poètes français ou étrangers, cette sensibilité »²⁶⁸. Pour Ponge, les images ne sont que les ombres des idées chantant « la joie mystique de l'unité, issue de peur, de tremblement devant la mort ». On voit ici que le dégoût des images n'est pas loin de celui des idées :

Si j'ai choisi de parler de la coccinelle c'est par dégoût des idées. Mais ce dégoût des idées ? C'est parce qu'elles ne me viennent pas à bonheur, mais à malheur. Allez à la malheure, allez, âmes tragiques ! C'est qu'elles me

²⁶⁵ « Texte sur Picasso », *L'Atelier contemporain*, II, p. 735-736.

²⁶⁶ Selon Jean-Claude Pinson, à travers le terme de *présence*, Yves Bonnefoy désigne l'expérience du réel en tant qu'il ne se laisse pas réduire au concept, c'est-à-dire, « l'ici-maintenant d'une expérience sensible en tant qu'il ne se laisse pas épuiser par le jeu de la prédication » (Jean-Claude Pinson, « La poésie contemporaine et le sacré », *Habiter en poète, op. cit.*, p. 115).

²⁶⁷ « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir », *Le Peintre à l'étude*, I, p. 138. Selon Ponge, une œuvre d'art « ne *représente* rien » ; elle nous « présente l'avenir ». Comme, pour Ponge, une chose est une œuvre d'art (on en discutera dans le deuxième chapitre de la deuxième partie de notre thèse), on pourra dire aussi que la chose ne représente rien, mais qu'elle présente l'avenir de la nature et de l'homme.

²⁶⁸ « La Pratique de la littérature », *Méthodes*, I, p. 674.

bousculent, m'injurient, me battent, me bafouent, comme une inondation torrentueuse.²⁶⁹

Les idées ne sont pas mon fort. Je ne les manie pas aisément. Elles me manient plutôt. Me procurent quelque écœurement, ou nausée. Je n'aime pas trop me trouver jeté au milieu d'elles. Les objets du monde extérieur au contraire me ravissent.²⁷⁰

Il s'avère donc que même la chapelle considérée en général comme un espace réservé pour l'aspiration vers une image transcendante de Dieu n'est, en réalité, qu'un espace *réel* qui n'est pas épargné par l'érosion du temps de la Nature :

Presque informe, comme certaines petites églises ou chapelles rustiques ({perdues | isolées} dans la campagne) bâties sans beaucoup de façons, et que le temps et l'érosion ont rendu extérieurement presque informes.²⁷¹

Autrement dit, la transcendance ne peut mener qu'à la transcendance « immanente », comme le montre bien la chapelle matérialisée, voire naturalisée. La figue tombée dans le jardin de la chapelle naturalisée n'interdit plus le savoir et la jouissance, mais elle nous prépare plutôt un chemin d'accès « à la jouissance du savoir »²⁷² par l'assimilation matérielle : « Il s'agit, une fois de plus, de cueillir le fruit défendu, n'en déplaie aux puissances d'ombre, à Dieu l'ignoble en particulier »²⁷³. Ainsi la connaissance comme la religion se naturalisent.

Le Savon et la toilette intellectuelle

Le Savon est un texte qui résume bien l'anti-métaphysique de Ponge. Le fait qu'il ait rédigé pendant 23 ans (de 1942 à 1965) un véritable livre de 128 pages témoigne de son importance dans la poétique de Ponge. Or, pourquoi cet objet, le savon, lui est-il tellement important, alors qu'il ne nous donne pas de consolation

²⁶⁹ « Pages bis, V », *Proèmes*, I, p. 213.

²⁷⁰ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 525.

²⁷¹ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 771.

²⁷² Jean-Marie Gleize, « Prenez et mangez (Fragment d'un manifeste réaliste) », *Matière, Matériau, Matérialisme*, op. cit., p. 62.

²⁷³ « Appendice au "Carnet du Bois de pins" », *La Rage de l'expression*, I, p. 411.

réelle comme les objets consommables tels que le pain, l'orange, la pomme de terre ? C'est parce qu'il a une qualité spéciale et unique par rapport à d'autres choses : la fonction de la toilette. Or la toilette peut s'interpréter selon deux sens, à savoir un sens propre et un sens métaphorique ; dans le premier, il s'agit de la toilette du dégrassement ; dans le deuxième, il s'agit de la toilette intellectuelle.

Si le savon intéresse Ponge, c'est que, d'abord, la rencontre avec le savon est salutaire pour notre corps, fût-elle courte :

L'on peut, d'ailleurs, s'en débarrasser aussitôt mais cette aventure, cette brève rencontre vous laisse – voilà qui est sublime – les mains plus pures que vous ne les eûtes jamais.²⁷⁴

Par rapport à la fonction de la toilette au sens propre, le premier poème que l'on peut rappeler est « la Fin de l'automne » (1937)²⁷⁵. La Nature se dégrasse par « un beau nettoyage » grâce auquel elle se renouvelle chaque année. La macération des feuilles dans la pluie pendant l'hiver permet à la Nature de changer de vêtement :

Tout l'automne à la fin n'est plus qu'une tisane froide. Les feuilles mortes de toutes essences macèrent dans la pluie. Pas de fermentation, de création d'alcool : il faut attendre jusqu'au printemps l'effet d'une application de compresses sur une jambe de bois.²⁷⁶

« La Lessiveuse », écrite à partir de 1940, anticipe la problématique de la toilette intellectuelle qui atteint son apogée dans *Le Savon*. Dans les années de guerre correspondant à une période d'incertitude, Ponge s'intéresse de plus en plus à l'homme sous la pression de deux exigences difficilement compatibles : un désir d'être fidèle à l'objet et un souci de l'homme²⁷⁷. Son expérience de soldat et son engagement dans la Résistance font passer l'homme au premier plan de ses préoccupations. Dans une lettre datée du 2 février 1943 adressée à Jean Paulhan, il avoue que sa préoccupation poétique est l'homme :

²⁷⁴ *Le Savon*, II, p. 367.

²⁷⁵ *Le Parti pris des choses*, I, p. 16.

²⁷⁶ « La Fin de l'automne », *Le Parti pris des choses*, I, p. 16.

²⁷⁷ Voir Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, op. cit., p. 61.

Mais tient le Bois de Pins pour publiable et m'engage même à devenir philosophe (essayiste si tu veux)... Or je n'ai pas abandonné mon parti-pris, ni contre quoi il fut pris... Cependant mon objet actuel se trouve être l'Homme (rien que cela) : c'est cela la suite du Parti-pris. Et peut-être cela pourra suffire ?²⁷⁸

C'est dans le contexte historique que Ponge s'intéresse aux objets quotidiens fabriqués par l'homme. Ponge confesse que la mémoire du savon, objet indispensable mais qui manquait, lui aurait donné l'inspiration inconsciente pour *Le Savon* :

Nous étions donc, alors, en pleine guerre, c'est-à-dire en pleines restrictions, de tous genres, et le savon, le vrai savon, en particulier, nous manquait. Nous n'avions que de mauvais *ersatz* – qui ne moussaient pas du tout.

Peut-être cela fut-il une des raisons, inconsciente, de ce qu'il me faut bien appeler mon *inspiration* du savon en avril 1942... ?²⁷⁹

Si l'on tient compte du contexte historique au cours duquel « La Lessiveuse » est écrit, ce poème, servant surtout à décrasser les linges par la circulation de l'eau bouillie, peut être également lu comme comportant le thème de la toilette intellectuelle : « Et vous nous proposez ainsi l'exemple de l'héroïsme qui convient : oui, c'est à notre objet qu'il faut revenir encore ; il faut une fois encore rincer à l'eau claire notre idée »²⁸⁰. Comme l'indiquent Jacinthe Martel et Philippe Met, le leitmotiv de l'association des paroles et de la saleté est déjà présent dans un poème intitulé « Des raisons d'écrire » dans lequel l'expression « tas de vieux chiffons », auquel Ponge compare les paroles, réapparaît sous une autre expression « amas de tissus ignobles » dans « La Lessiveuse »²⁸¹. Il est « évidemment indispensable de désaffubler périodiquement la poésie »²⁸² au moyen du rinçage du langage. Dans le travail, il s'agirait d'en finir avec le lyrisme conventionnel. D'ailleurs, ce thème concerne la structure profonde de l'imaginaire et de la sensibilité de Ponge. Il avait,

²⁷⁸ Jean Paulhan, Francis Ponge, *Correspondance*, I. 1923-1946, édition établie par C. Boaretto, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1986, lettre 277, p. 286.

²⁷⁹ *Le Savon*, II, p. 361

²⁸⁰ « La Lessiveuse », *Pièces*, I, p. 740.

²⁸¹ Note 5 sur « La Lessiveuse », *Pièces*, I, p. 1157 et note 2 sur *Le Savon*, II, p. 1511.

²⁸² « Entretien avec Breton et Reverdy », *Méthodes*, I, p. 689.

depuis son jeune âge, le sentiment que la société est immorale et pervertie. Pour lui, seule la littérature est un moyen d'agir contre ces souillures sociales et langagières²⁸³. Or, le thème du décrassage semble d'autant plus important qu'il concerne la dimension métaphysique. Il est intéressant de voir que le poète, évoquant les « soucis du savon », fait allusion aux « soucis métaphysiques » :

Quelle magnifique façon de vivre nous montre le savon ! Son front sèche au soleil, se rembrunit, s'endurcit, se ride, se fendille. Les soucis le fendent. Mais jamais qu'inactif ainsi, oublié, il ne se conserve mieux.

Dans l'eau, au contraire, où il s'assouplit, circule, semble à l'aise – on l'y rattrape avec peine – où il se déplace, devient agile, puis volubile, éloquent, – il se dépense alors à une allure inquiétante, il n'y demeure pas impunément. Est-ce ce qu'on appelle mener une existence dissolue... ? J'y vois aussi bien le signe d'une dignité particulière...²⁸⁴

Ce sont les soucis qui font que le savon se fendille. Or, ce qui est intéressant, c'est que les soucis du savon naissent lorsque ce dernier oublie son fondement matériel qui est l'eau, tout comme le souci ontologique du christianisme naît lorsque l'homme oublie, en vénérant le ciel vide, son fondement matériel qui est la terre. Quand l'homme aura été exposé, sans mesure, à son « ciel », il se fera souffrir inutilement. La terre du savon est l'eau ; dans l'eau, il « s'assouplit, circule, semble à l'aise » malgré son « existence dissolue » « inquiétante ». C'est dans l'eau qu'il peut s'exprimer abondamment et qu'il peut accomplir sa mission spéciale de la « toilette intellectuelle ». Ainsi, le but de la toilette intellectuelle se trouve surtout dans le lavage du souci métaphysique. Pour Ponge, un tel besoin de la toilette intellectuelle vient de ce que l'on doit affronter plusieurs niveaux de souci, à savoir le silence, le suicide, l'absurdité du monde, et le christianisme :

C'est que l'homme, en effet, ne peut se décrasser à l'eau simple, serait-ce sous des torrents à s'y noyer, ni au vent frais, si parfumé soit-il, ni par le silence, ni par la prière (serait-ce, dans le Jourdain, immergé jusqu'à la ceinture), ni par le suicide en la plus noire source (malgré toutes sortes de préjugés courant là-dessus).

²⁸³ Voir Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge*, op. cit., p. 55.

²⁸⁴ *Le Savon*, II, p. 365.

Il y faut – et il y suffit, mais il y faut – dans la main (dans la bouche) quelque chose de plus matériel et peut-être de moins naturel, quelque chose d'artificiel et de volubile.²⁸⁵

Tous ces soucis sont communs en ce qu'ils sont nés du sentiment de la non-signification et de l'absurdité du monde. Pour résoudre ces problèmes ontologiques, on est tenté tantôt de se lancer dans « la plus noire source », qui n'est rien d'autre qu'une concrétisation du « trou métaphysique », tantôt de recourir à la religion qui prêche la vie éternelle et paisible dans le « ciel », ou encore, de se taire. Quant au suicide, il est l'un des moyens efficaces qui permettent, par un seul geste, de laver « la non-signification du monde ». En ce qui concerne le baptême, il s'apparente davantage au suicide qu'à la toilette par le savon dans la mesure où il qualifie la vie terrestre de vaine et sans fondement. Il se tient donc aux antipodes de la toilette par le savon, malgré des gestes communs qui consistent à laver quelque chose à l'eau. Dans le baptême, il s'agit seulement du lavage symbolique, tandis que, dans la toilette par le savon, il s'agit du lavage tant matériel que symbolique. L'immatérialité du baptême se traduit par les yeux au « ciel » de l'Abbé dans *le Savon* théâtralisé :

*L'Abbé relève la tête, s'aperçoit qu'aucune eau n'est tombée, mais il n'a rien perdu de son assurance : il se dirige d'un pas quasi somnambulique vers la source, où il s'immerge jusqu'à la ceinture, les bras croisés sur la poitrine, les yeux au ciel comme au Baptême du Jourdain. Il conservera cette attitude jusqu'à la fin de l'acte.*²⁸⁶

Si l'homme pouvait se décrasser par le suicide ou par le baptême, on pourrait appeler cela « le triomphe de l'absurde »²⁸⁷. Pourtant, selon Ponge, on ne peut décrasser ni par la noire source, ni dans l'eau du Jourdain « la mémoire de toute saleté » comme le souci métaphysique, ou le sentiment de l'absurdité du monde. Aux yeux de Ponge, le baptême dans l'eau du Jourdain est la *solution* la plus mauvaise dans les deux sens du terme (1^o ensemble de décisions et d'actes qui peuvent résoudre une difficulté, 2^o résultat de la dissolution d'une ou plusieurs molécules dans une autre), parce que l'eau du Jourdain n'est plus une source de la purification,

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 368.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 376.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 372.

mais une « solution la plus périmée »²⁸⁸ comme nous le rappelle le nom de la mer « Morte » vers laquelle elle se dirige. Elle ne nous mène nullement ni au rafraîchissement de l'esprit, ni à la « vie », mais plutôt à la « mort » :

La mémoire de toute saleté se dissout et certainement la plus mauvaise solution en cette matière, consiste à ce que votre idée fixe ou celle de vos parents vous mène en laisse à vous tremper, les bras en croix, dans quelque fade affluent de la mer Morte.²⁸⁹

Pour le poète, un verre d'eau suffit pour le rassurer au sujet du rafraîchissement de l'esprit : « Et tu es douée de fraîcheur, tu me rafraîchis : si bien que je t'absorbe, je t'ingurgite. Je fais profiter de ta fraîcheur l'intérieur de mon corps »²⁹⁰. Pour la toilette intellectuelle, il nous faut simplement le petit morceau de savon et « la moindre cuvette »²⁹¹. Un morceau de « médiocre galet »²⁹² suffit à laver toutes les saletés intellectuelles telles que le suicide, le souci du « ciel », le sentiment d'absurde :

Pour la toilette intellectuelle, un petit morceau de savon, bien manié, suffit.
Où des torrents d'eau simple ne décrasseraient rien.
Ni le silence, ni ton suicide en la plus noire source, ô jeune homme absolu.²⁹³

Le savon est en un sens un « caillou » dont Ponge dit que l'on peut le refermer plus facilement que le « grand trou métaphysique »²⁹⁴. Le « caillou dérisoire »²⁹⁵ est « un objet fixe »²⁹⁶ rassurant l'homme en proie au vertige face à son abîme ontologique. Le savon dans les mains de l'homme ne lui donne pas seulement du plaisir, mais il lui permet aussi de laver ses mains et son vertige métaphysique : « S'il s'en frotte les mains, le savon écume, jubile. Plus il rage, plus sa bave devient volumineuse et nacrée, plus il rend les mains complaisantes, souples, liantes, ductiles.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 371.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 368.

²⁹⁰ « Le Verre d'eau », *Méthodes*, I, p. 589.

²⁹¹ *Le Savon*, II, p. 371.

²⁹² *Ibid.*, p. 369.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ « Tentative orale », *Méthodes*, I, p. 660.

²⁹⁵ *Le Savon*, II, p. 393.

²⁹⁶ « Tentative orale », *Méthodes*, I, p. 659.

Pierre magique ! »²⁹⁷ La magie de la toilette intellectuelle s'opère ainsi par un des « objets de fabrication humaine les plus courants, indispensables, et que la nature nous doit »²⁹⁸. La magie ne dépend pas du tout d'« une quelconque transcendance »²⁹⁹. La valeur de cet objet quasi « gratuit » « n'apparaîtra qu'au moment voulu », c'est-à-dire « au moment d'une véritable 'lecture' »³⁰⁰. C'est la raison pour laquelle le véritable fabricant du savon n'est pas tel ou tel entrepreneur, mais le poète.

L'une des principales vertus du savon est la « volubilité »³⁰¹. Il est doté de moyens efficaces de s'exprimer. Ce sont les bulles : « Naturellement, c'est toujours la même chose qu'il dit. Et il le dit indifféremment à quiconque. Il s'exprime de la même façon avec tout le monde. Pierre bavarde... »³⁰². Il est obligé de s'exprimer de la même façon. En ce sens, les bulles sont comparables aux feuilles qui servent, pour les arbres, de moyen d'expression. Pourtant, sa volonté d'exprimer n'importe quoi est précieuse, parce qu'elle résiste au silence ou à l'absurdité du monde :

Dieu merci, un certain bafouillage est de mise, s'agissant du savon, touchant le savon. Il y a plus à bafouiller qu'à dire touchant le savon. Et il ne faut pas s'en inquiéter, s'inquiéter non plus de dire toujours la même chose. L'on peut, l'on doit bafouiller.³⁰³

En ce sens, le savon accomplit une double fonction de toilette intellectuelle et de résistance au silence. L'exercice du savon convient à « l'hygiène intellectuelle »³⁰⁴ ; elle nous décrasse la métaphysique en nous rendant plus parfumés et requalifiés : « Et l'on s'apercevra alors que l'exercice du savon vous aura laissé plus propre, plus pur et plus parfumé que vous n'étiez auparavant. Qu'il vous a changé en mieux, requalifié »³⁰⁵.

²⁹⁷ *Le Savon*, II, p. 366.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 414

²⁹⁹ « Petite machine d'assertions », *Nouveau nouveau recueil*, III, II, p. 1277.

³⁰⁰ *Le Savon*, II, p. 414.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 365.

³⁰² *Ibid.*, p. 371.

³⁰³ *Ibid.*, p. 370.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 371.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 381.

La Matière en tant que seule providence

Si Ponge préfère la matière à la métaphysique, c'est parce que la matière lui donne en particulier la consolation et la sagesse : « Eh bien moi ces jours-ci j'ai trouvé une figue, qui sera l'un des éléments de ma Consolation matérialiste »³⁰⁶. Pour Ponge, ce n'est pas la métaphysique, mais la physique qui nous permet de comprendre l'infini et la diversité de la Nature, et de nous donner une morale : « Ce n'est pas sur une métaphysique que nous appuierons notre morale mais sur une physique, seulement, (si nous en éprouvons le besoin). Cf. Épicure et Lucrèce »³⁰⁷. Ponge cherche, sans recourir à une quelconque divinité, à fonder sa morale à partir de la Matière qui lui est seule providence. *La Table* résume bien sa morale *physique* :

La Table, il ne me reste plus que *La Table* à écrire, pour en finir absolument.

La table, ma console et ma consolatrice, comme elle souvient à mon corps en même temps qu'à mon esprit sa notion.

Qu'elle vibre aujourd'hui à l'unisson des cordes.

Ce n'est pas sur une métaphysique que nous appuierons notre morale : sur une physique seulement.

Qu'ainsi les matières présentées méthodiquement et en raccourci puissent {être vues | pour être lues} d'un seul coup d'œil

et qu'ainsi devenue table d'harmonie elle vibre aujourd'hui à l'unisson des cordes.³⁰⁸

Ce qui permet à Ponge d'écrire n'est pas un fondement immatériel comme la métaphysique, mais un fondement matériel comme la table en tant qu'objet de la physique. En d'autres termes, pour écrire, il ne « s'appuie » pas *sur* telle ou telle idée, mais *sur* une matière concrète : la table. Or, il est nécessaire de comprendre à la lettre le verbe *s'appuyer*, et non comme une métaphore ; en effet, l'activité d'écriture hautement spirituelle n'est soutenue que par la matière. Cette « table-matière » lui permet non seulement d'écrire, mais lui procure aussi une « consolation

³⁰⁶ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 803.

³⁰⁷ *La Table*, II, p. 931.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 943.

matérialiste », comme sa figue retrouvée dans un jardin ruiné. Pour lui, la chambre où se situe sa table est donc un « vrai jardin »³⁰⁹ de l'écriture.

On voit ici que plus la haine de la métaphysique augmente, plus son amour des choses devient solide. En effet, la religion ou l'idéologie est un corps qui sera oublié, tandis que la chose sensible est un corps qui dure sans être oublié :

Oui, il est loisible à l'esprit humain de se lancer, à corps perdu, je veux dire à corps oublié, dans la métaphysique ; dans l'indicible (l'innommable). Idéologies, théories, religions aussitôt s'en ensuivent... Mais le corps, les corps ne se laissent pas longtemps oublier. Il réagit, ils réagissent. Exaltations, dépressions : c'est la folie (individuelle ou collective), l'escalade vers l'apathie ou le suicide. Désormais, toute vie heureuse, tout plaisir (pris au présent) sont perdus.

C'est ici que la seule philosophie qui permette de vivre énonce les mots seuls qui soient à dire. Les voici :

*Qui referemus enim ? Qui nobis certius ipsis sensibus esse potest, qui uera ac falsa notemus ?*³¹⁰

Pour Ponge, il est oiseux de s'occuper de l'indicible ou de l'oubliable. C'est sur le monde sensible que nous devons nous appuyer, puisqu'il nous permet de distinguer le vrai du faux. Ce que nous pouvons connaître « se passe au-dessus de l'infrarouge et au-dessous de l'ultraviolet » :

Tout comme nous devons reconnaître et ne pouvons contester que nous ne voyons, à cette heure, que grâce à ce que nous appelons la lumière (que ce soit celle du jour, diffusée par le soleil, ou celle, dite artificielle, produite par telle ou telle matière portée à l'incandescence). Et encore, que nous ne voyons pas les couleurs dans ce que nous nommons l'obscurité : la nuit ou les chambres noires. Et que, pendant que nous y voyons, notre vue est strictement limitée à ce qui se passe au-dessus de l'infrarouge et au-dessous de l'ultraviolet.³¹¹

³⁰⁹ Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, op. cit., p. 27 : « Dans un geste très mallarméen, le poète élit pour seul et vrai "jardin" l'espace de la langue. Celle-ci tend à devenir, à la limite, l'unique objet possible du poème ».

³¹⁰ « Braque ou Un méditatif à l'œuvre », *L'Atelier contemporain*, II, p. 700. La phrase écrite en latin est traduite par Alfred Ernout : « À quoi nous rapporterons-nous donc ? Que pouvons-nous avoir de plus sûr que les sens eux-mêmes pour distinguer le vrai et le faux ? » (Lucrèce, *De la Nature*, I, v. 699-700).

³¹¹ « Braque ou Un méditatif à l'œuvre », *L'Atelier contemporain*, II, p. 700.

Il s'agit, pour Ponge, de reconnaître dans leur condition historique et matérielle les choses dévoilées au milieu de la lumière plutôt que de s'appliquer à l'obscurité (comme le font la métaphysique ou la religion), parce que, à la différence de l'idée qui *disparaît*, la matière *reste*. Le pré, symbole de la Nature, dit la vérité « verte » d'ici qui *dure*, et non celle de l'au-delà vouée à la disparition : « Notre nature veut que la vérité aujourd'hui soit verte »³¹². Ainsi la Nature durable en tant que matière dépasse les idées humaines éphémères ; l'homme ne peut donc pas la dominer. Au contraire, il en fait physiquement partie. C'est pourquoi les études de la Nature demandent à Ponge de « s'enfoncer dans le trente-sixième dessous », au lieu de « s'occuper de leurs relations humaines »³¹³ pour retrouver les valeurs terrestres ou matérielles.

L'amour de la matière qu'éprouve Ponge entraîne sa divinisation. Pourtant, malgré la divinisation de la Matière, elle n'a rien à voir avec un Dieu anthropomorphique, parce que cette divinité produisant toutes les choses n'est pas un Dieu sans figure ; au contraire, elle s'incarne dans ses éléments. La poétique de Ponge a pour but de glorifier cette divinité qui s'appelle la Matière :

Sans doute suffit-il de *nommer* quoi que ce soit – d'une certaine manière – pour exprimer tout de l'homme et, du même coup, glorifier la matière, exemple pour l'écriture et providence de l'esprit.³¹⁴

On voit ici qu'émerge une expression religieuse : *providence*. Mais la providence de Ponge n'a rien à voir avec « toute connotation métaphysique ou mystique »³¹⁵ liée à un Dieu monothéiste. Elle ne provient plus de tel ou tel Dieu transcendant, mais de la Matière. Plus exactement, la Matière incarne la providence elle-même :

Mais c'est bien à partir d'ici, mon Groeth, si, comme je le pense, la Matière est l'unique providence de l'esprit, oui, c'est bien à partir d'ici qu'abandonnant le buisson hâtif de ces notes à ta gloire, je veux me rejeter aux véritables buissons³¹⁶.

³¹² *La Fabrique du Pré*, II, p. 488.

³¹³ « Le monde est notre seule patrie », *Méthodes*, I, p. 630-631.

³¹⁴ « À la rêveuse matière », *Nouveau recueil*, II, p. 337.

³¹⁵ Marcel Spada, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 12.

³¹⁶ « Note hâtive à la gloire de Groethuysen », *Lyres*, I, p. 471.

Pour Ponge, le buisson est une providence, puisqu'il lui offre non seulement un repos, mais aussi l'occasion d'une création poétique. Dans la pensée de Ponge, ce qui est divin n'est ni l'esprit, ni l'intelligible, mais la Matière elle-même. Or, la divine Matière n'a rien à voir avec un Dieu parfait qui ne connaît pas les erreurs. Ce Dieu matériel sans aucune intention préalable ne connaît que le hasard, la vibration. Cette idée de providence matérielle apparenterait la pensée de Ponge davantage à l'épicurisme qu'au stoïcisme, bien que l'épicurisme ne connaisse pas la notion de providence. En effet, le stoïcisme cherche « à découvrir sous toutes choses une providence impliquant une sagesse divine et une raison absolue »³¹⁷, tandis que l'épicurisme, « loin de rechercher dans la structure des choses et dans l'ordre des événements une finalité cachée », cherche à « nous rassurer à l'égard des phénomènes naturels en nous présentant à leur sujet une pluralité d'explications possibles »³¹⁸.

La religion de la Matière chez Ponge est loin de telle ou telle religion qui prêche un paradis seulement pour l'homme, mais elle doit être un paradis de la diversité qui prêche le salut de toutes les choses, qu'elles soient petites ou grandes :

Oui, nous entrerons dans un nouveau Paradis, mais *non* un Paradis de l'Homme, plutôt au Paradis (ou aux Jardins) des Raisons adverses, au *Paradis de la Variété*, du Fonctionnement, du Libre et Virtuouse jeu, de la Jubilation (Étrusque), de la Gambade, de la Danse, de la Saltation Universelle (de la Bouffonnerie – au sens shakespearien, celui de la *Tempête*, du *Songe*, de *La Nuit des Rois* – universelle).³¹⁹

Pour Ponge, les autres ne sont plus l'enfer³²⁰ comme chez Sartre, mais le paradis. « Notre *paradis*, en somme, ne serait-ce pas *les autres* ? »³²¹ s'interroge Ponge. L'homme qui va se loger dans le paradis de la diversité ne souffrira plus du souci métaphysique : « L'homme nouveau n'aura *cure* (au sens du *souci* heideggérien) du problème ontologique ou métaphysique »³²². Il aura, au lieu du souci métaphysique,

³¹⁷ Jean Brun, *L'Épicurisme*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1959, p. 30.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

³¹⁹ *Pour un Malherbe*, II, p. 125.

³²⁰ Jean-Paul Sartre, *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard, 1947, p. 92 : « Pas besoin de gril : l'enfer, c'est les Autres ».

³²¹ *Le Savon*, II, p. 416.

³²² « Pages bis, I », *Proèmes*, I, p. 209.

le « souci de ne rien croire, de ne rien accepter pour établi »³²³. La diversité comporte non seulement la dimension physique, mais aussi la dimension du sentiment. C'est pourquoi le sentiment de l'absurdité du monde n'est qu'un des sentiments possibles que la Nature provoque en vous :

« L'objet, dites-vous encore, est l'imagerie dernière du monde absurde... »
Mais il ne figure pas seulement certains sentiments ou certaines attitudes. Il les figure toutes : un nombre immensément varié, une variété infinie de qualités et de sentiments possibles.³²⁴

Ce que Ponge compose ne sera donc pas seulement *De natura*, mais *De varietate rerum*, selon la recommandation de son ami Groethuysen :

(« *De varietate rerum* » : G. me disait que j'aurais pu ainsi intituler mon livre mieux que *De natura* seulement.)

La « beauté » de la nature est dans son *imagination*, cette façon de pouvoir sortir l'homme de lui-même, du manège étroit, etc. *Dans son absurdité même...*
[...]

« Nostalgie de l'Unité », dites-vous...

— Non : de la variété.³²⁵

L'homme ne peut sortir du sentiment de la non-signification ou de l'absurde du monde tant qu'il est imbibé de « nostalgie de l'Unité » qui l'invite à regarder toujours le « ciel vide » qu'est Dieu sans figure. Deleuze dit : « Penser le divers comme divers est une tâche difficile où, selon Lucrèce, toutes les philosophies précédentes ont échoué »³²⁶. Pourtant, la pensée du « divers comme divers » permet à l'homme de sortir de lui-même, c'est-à-dire de son « manège étroit »³²⁷ et de découvrir la beauté de la Nature.

C'est dans « La Terre » (1943) et dans « Ode inachevée à la boue » (1942) que s'expriment clairement « l'amour de la matière »³²⁸ qui caractérise le matérialisme de

³²³ Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 7.

³²⁴ « Pages bis, VII », *Proèmes*, I, p. 217.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ Gilles Deleuze, « Lucrèce et le simulacre », *Logique du sens, op. cit.*, p. 307.

³²⁷ « Pages bis, VII », *Proèmes*, I, p. 217.

³²⁸ Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 228 : « Il y a pourtant chez Ponge, à côté de cet imaginaire de la matière continue - amorphe - asthénique - entropique, et peut-être antérieur à lui, un sentiment violent, irrépessible, incontestable, et qui donne son tout premier sens à ce

Ponge et son anti-christianisme. L'homme n'est pas formé à partir de terre ou de boue, mais la terre le nourrit : ainsi, la terre est une matière symbolisant la maternité. La *Matière* est *mater*³²⁹, et l'*élémentarité* est *alimentarité*³³⁰ dans la mesure où les éléments nourrissent les êtres terrestres. « La Terre », qui élargit en quelque sorte le thème d'« Ode inachevée à la boue », est à la fois un hommage à une « matière-*mater* » fondamentale à la vie et une cosmogonie pongienne semblable au « Galet ».

Si Ponge a choisi, d'abord, la boue au lieu de la terre, c'est parce que la boue est plus sympathique que la terre, d'autant qu'elle est davantage méprisée que cette dernière et que le poète peut afficher efficacement avec la boue – qui rappelle la genèse biblique – le matérialisme anti-chrétien dont il ne cesse de se réclamer. Ponge dévoile d'abord son amour pour la boue : « La boue plaît aux cœurs nobles parce que constamment méprisée. [...] Boue si méprisée, je t'aime. Je t'aime à raison du mépris où l'on te tient »³³¹. En fait, Ponge éprouve de la sympathie pour les choses méprisées, humiliées telles que le galet, l'eau, la lessiveuse, le cageot. Le galet est une pierre « actuellement éparse et humiliée »³³². En dépit de son apparence, il est très fragile ; en effet, il ne se reforme pas dans la nature³³³. Pourtant, le poète veut « avec plus d'attention »³³⁴ l'examiner et bénéficier de ses vertus. L'eau dans le verre ayant « toutes les qualités négatives (incolore, inodore et sans saveur) » s'humilie et s'abîme sans cesse. Mais le poète aime ses qualités positives (fraîcheur, agilité) ; il n'hésite pas à l'admirer : « Toi qui ris. Toi qui t'humilies et t'abîmes sans cesse, je puis t'élever à ma guise à hauteur de mes yeux »³³⁵. La lessiveuse se trouve souvent « reléguée au fond de la souillarde » ; elle est un des objets dont les hommes « ne se rendent habituellement pas le moindre compte »³³⁶, mais « elle n'est pas en cet état

“matérialisme” dont il ne cesse de se réclamer : l'amour de la matière. C'est bien le mot le plus simple qui convient le mieux : amour ».

³²⁹ Voir Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 228-229.

³³⁰ *La Fabrique du Pré*, II, p. 453 : « C'est (aussi) ce qui est merveilleux dans le pré : cette *élémentarité* (acquise ?) (exquise aussi) et aussi – mais c'est autre chose – cette *alimentarité* (comme on fait hacher sa viande chez le boucher) ».

³³¹ « Ode inachevée à la boue », *Pièces*, I, p. 729.

³³² « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 51.

³³³ *Ibid.*, p. 53.

³³⁴ *Ibid.*, p. 54.

³³⁵ « Le Verre d'eau », *Méthodes*, I, p. 589.

³³⁶ « La Lessiveuse », *Pièces*, I, p. 737.

moins digne d'intérêt ni d'amour »³³⁷. Le cageot, « légèrement ahuri d'être dans une pose maladroite à la voirie jeté sans retour », est un « objet en somme des plus sympathiques »³³⁸. Ainsi, plus l'objet à décrire paraît insignifiant, voire humilié, plus l'art de l'écrivain, « se montrant capable d'en tirer des réflexions nombreuses et ingénieuses, en rejaillira par contraste en pleine lumière »³³⁹. La boue, qui, à l'instar de l'eau, renonce toujours à toute forme, supporte la « constante humiliation » ; elle s'expose sans aucune défense aux « atteintes du pied »³⁴⁰. Pourtant, elle ne perd pas son orgueil : « elle interdit elle-même l'approche de son centre, oblige à de longs détours, voire à des échasses »³⁴¹. Elle semble donc parfois « inhospitalière ». Mais, en réalité, elle est « privée d'affection » ; si une fois l'homme s'adresse à elle, elle s'attache à l'homme jusqu'à ce qu'« elle meurt où elle s'attache »³⁴². Si Ponge aime la boue, ce n'est pas pour ses « qualités types », mais c'est pour ses « qualités propres, différentielles »³⁴³. Il refuse la qualité attribuée à la boue par la culture religieuse du christianisme. Il qualifie d'imposture la création de l'homme à partir de la boue par Dieu :

Certain livre, qui a fait son temps, et qui a fait, en son temps, tout le bien et tout le mal qu'il pouvait faire (on l'a tenu longtemps pour parole sacrée), prétend que l'homme a été fait de la boue. Mais c'est une évidente imposture, dommageable à la boue comme à l'homme.³⁴⁴

Pour lui, le lien mythique de parenté déclaré par Dieu est dommageable pour tous les deux. En effet, la boue est une chose qui « se défend le mieux [...] de toute intention plasticienne »³⁴⁵ ; « elle est ennemie des formes et se tient à la frontière du non-plastique »³⁴⁶. Elle ne se soumet pas facilement à telle ou telle plasticité. Si la boue n'est donc qu'une matière pour la création de l'homme, c'est très dommageable à la boue. Pour l'homme, il est préjudiciable d'admettre qu'il lui doive son origine,

³³⁷ *Ibid.*, p. 739.

³³⁸ « Le Cageot », *Le Parti pris des choses*, I, p. 18.

³³⁹ Jean Pierrot, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 209.

³⁴⁰ « Ode inachevée à la boue », *Pièces*, I, p. 730.

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ « Réflexions sur la jeunesse », *Lyres*, I, p. 484.

³⁴⁴ « Ode inachevée à la boue », *Pièces*, I, p. 731.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 730.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 731.

parce que la boue n'est qu'une chose modeste, humiliée par lui sous ses pieds. D'ailleurs, ils n'ont que peu de points communs ; par exemple, la couleur de leur chair est différente. Ponge refuse donc la filiation mythique entre l'homme et la boue :

Ils n'ont, bien sûr, pas grand-chose de commun. Pas de filiation, en tout cas. L'homme est bien trop parfait, et sa chair bien trop rose, pour avoir été faite de la boue. Quant à la boue, sa principale prétention, la plus évidente, est qu'on ne puisse d'elle rien faire, qu'on ne puisse aucunement l'informer.³⁴⁷

Pourtant, un an après, dans « La Terre », Ponge met l'accent cette fois sur la filiation entre la terre et l'homme. Comment comprendre ce changement d'opinion ? On ne doit pas oublier, même s'il refuse une filiation biblique, qu'il sympathise bien avec la boue. Dans « La Terre », Ponge constate une filiation « matérielle » au lieu d'une filiation mythique entre l'homme et la terre. Il attribue à la terre la maternité :

Ce qui est tout à fait spontané chez l'homme, touchant la terre, c'est un affect immédiat de familiarité, de sympathie, voire de vénération, quasi filiale. Parce qu'elle est la matière par excellence. Or, la vénération de la matière : quoi de plus digne de l'esprit ?³⁴⁸

L'expression « filiale » n'est pas purement métaphorique. En effet, les hommes ont en commun avec la terre leur composition corporelle. Rappelons que toute chose, y compris les êtres vivants, résulte du réarrangement incessant des mêmes atomes. Il s'agit d'une « co-naissance » entre l'homme et les choses. Nous utilisons ici l'expression « co-naissance » au sens du terme « naître avec », c'est-à-dire au sens où, comme le dit Claudel, toute chose entretient le rapport infini avec toutes les autres³⁴⁹. Selon Claudel, entre les choses, il y a « une série quasi infinie d'interactions »³⁵⁰, d'interdépendance, et de coexistence. Cet environnement matériel

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ « La Terre », *Pièces*, I, p. 750.

³⁴⁹ Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Pléiade, p. 125-126, cité dans Jean Pierrot, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 466 : « Connaissance de mon rapport aux choses et des choses entre elles sous le seul rapport de leur simultanéité. [...] Toute chose, en dehors de sa réalité propre et du fait du rapport infini qu'elle entretient avec toutes les autres, a une valeur de signe du moment de la durée auquel nous sommes parvenus ».

³⁵⁰ Jean Pierrot, *ibid.*

accompagne également toute existence humaine³⁵¹. Savoir que toutes les choses sont nées ensemble à partir de la réalité matérielle constituera la vraie connaissance de la nature. S'il s'agit, dans *le Parti pris*, de la connaissance de la nature, cette connaissance doit être considérée surtout comme « une co-habitation avec les choses, une co-naissance et même une re-naissance avec elles »³⁵². Et c'est la poésie, comme le dit Gleize, qui exprime « naissance ou re-naissance au monde, co-naissance du sujet et du réel »³⁵³. Ainsi le mot connaissance exprime en filigrane l'essence de la nature où se répètent sans cesse la naissance, la re-naissance ou encore la co-naissance.

La cosmogonie révélée par « le Galet » nous montre la « co-naissance » mutuelle des choses :

De ce corps une fois pour toutes ayant perdu avec la faculté de s'émouvoir celle de se refondre en une personne entière, l'histoire depuis la lente catastrophe du refroidissement ne sera plus que celle d'une perpétuelle désagrégation. Mais c'est à ce moment qu'il advient d'autres choses : la grandeur morte, la vie fait voir aussitôt qu'elle n'a rien de commun avec elle. Aussitôt, à mille ressources.

Telle est aujourd'hui l'apparence du globe. Le cadavre en tronçons de l'être de la grandeur du monde ne fait plus que servir de décor à la vie de millions d'êtres infiniment plus petits et plus éphémères que lui. Leur foule est par endroits si dense qu'elle dissimule entièrement l'ossature sacrée qui leur servit naguère d'unique support. Et ce n'est qu'une infinité de leurs cadavres qui réussissant depuis lors à imiter la consistance de la pierre, par ce qu'on appelle la terre végétale, leur permet depuis quelques jours de se reproduire sans rien devoir au roc.³⁵⁴

Un roc, « aïeul énorme », engendre tous les rocs plus petits et ils engendrent à leur tour les galets, et les galets les grains de sable. Cette « perpétuelle désagrégation » permet à la vie son émergence. La terre, formée d'une infinité de cadavres végétaux, sert en effet de support pour tous les êtres vivants ; la terre est ainsi devenue la mère de la vie. Ainsi, la cosmogonie pongienne dans deux poèmes «

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² Guy Lavorel, *Francis Ponge*, Lyon, La Manufacture, 1986, p. 93.

³⁵³ Jean-Marie Gleize, « Prenez et mangez (Fragment d'un manifeste réeliste) », *Matière, Matériau, Matérialisme*, op. cit., p. 59.

³⁵⁴ « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 51.

La Terre » et « Le Galet » établit la filiation matérielle, qui n'a rien à voir avec la filiation du christianisme.

Nous pouvons deviner sans difficulté que la position anti-métaphysique de Ponge s'apparente évidemment à la pensée panthéiste de Spinoza. Nous examinerons comment nous pouvons rapprocher la pensée matérialiste de Ponge de l'idée d'immanence spinoziste, et comment l'idée d'immanence s'exprime dans les poèmes de Ponge.

Chapitre II : L'immanence de la Nature chez Ponge

1. Ponge, « spinoziste »

Dans le chapitre précédent, nous avons étudié l'influence du matérialisme épicurien sur Ponge et les aspects de l'anti-métaphysique de Ponge qui ne sont pas sans rapport avec son matérialisme. Et nous avons finalement examiné comment il arrive à vénérer la Matière comme Dieu. La pensée de Ponge dans laquelle la Matière est rendue comme semblable à Dieu nous fait penser sans difficulté à la pensée spinoziste selon laquelle la Nature elle-même est Dieu. La conception révolutionnaire d'une divinité immanente de Spinoza est condensée dans une célèbre expression : *Deus sive natura* (Dieu ou la nature). Par exemple, selon Spinoza, la puissance de l'homme est une partie de la puissance infinie de Dieu ou de la nature : « La puissance par laquelle les choses particulières, et partant l'homme, conservent leur être, c'est la puissance même de Dieu ou de la nature, non pas en tant qu'infinie, mais en tant qu'elle se peut expliquer par l'essence actuelle de l'homme. Ainsi donc, la puissance de l'homme, en tant qu'on l'explique par son essence actuelle, est une partie de la puissance infinie, c'est-à-dire de l'essence de Dieu ou de la nature. Voilà le premier point »³⁵⁵. Une seule substance a une infinité d'attributs ; toutes les créatures sont seulement des modes de ces attributs ou des modifications de cette substance.

³⁵⁵ Baruch Spinoza, *Éthique*, Quatrième partie, Démonstration de Proposition IV, *op. cit.*, p. 224.

Ponge et Spinoza

Il n'est pas facile de trouver un lien direct entre Spinoza et Ponge malgré leurs fortes affinités. Ponge ne cite son nom que quelques fois en passant³⁵⁶. Pourtant, on pourrait les rapprocher sans difficulté, puisqu'on trouve bien des points communs dans leur compréhension de la nature. Si Ponge est un spinoziste à son insu, c'est parce qu'il est au « milieu de Spinoza ». Être au milieu de Spinoza, comme le dit Deleuze, c'est être sur le plan d'immanence, « ou plutôt s'installer sur ce plan ; ce qui implique un mode vie, une façon de vivre »³⁵⁷. On pourrait dire que Ponge est un habitant du plan d'immanence dans la mesure où il essaie de décrire les choses comme telles sans les réduire à un schéma transcendant. Les choses, qui ne peuvent pas être réduites à la conscience, sont des êtres sacrés. C'est pourquoi Ponge révere la matière comme « providence de l'esprit »³⁵⁸, voire comme Dieu. Le matérialisme de Ponge est à cet égard un matérialisme « quasi religieux »³⁵⁹, ainsi que Pinson l'appelle. Il est aussi un matérialisme *négatif* comme dans la théologie négative³⁶⁰, parce qu'il est impossible de donner à la matière une définition déterminante. La matière, qui « se dérobe à toute déduction ultime »³⁶¹, est en effet ce qui est à la fois le plus proche et le plus mystérieux. Ici se rejoignent Ponge et Spinoza dans la mesure où la Matière de Ponge en tant qu'entité de la Nature peut se comparer à la Nature de Spinoza. En effet, les deux découvrent dans les matières de la Nature la divinité immanente. Or, la divinisation de la matière de Ponge, qui apparaît comme la spiritualisation de la nature, appartiendra plutôt à la matérialisation de la culture, puisque Ponge ne veut pas rendre « Matière = Dieu » mystique, voire métaphysique. On pourrait donc situer Ponge dans le sillage de la philosophie de la culture française qui sait voir la culture même dans sa matérialisation. En fait, il n'est pas difficile de

³⁵⁶ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 58-59 ; Ghislain Sartoris, « Francis Ponge : entretien familial », *Analyses et réflexions sur Ponge, Pièces. Les mots et les choses*, éd. par Guy Lavoirel, Paris, Éditions Marketing, 1988, p. 20.

³⁵⁷ Voir Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*, op. cit., p. 164-165.

³⁵⁸ « À la rêveuse matière », *Nouveau recueil*, II, p. 337.

³⁵⁹ Jean-Claude Pinson, « Le matérialisme poétique de Francis Ponge », *Habiter en poète*, art. cit., 1995, p. 154.

³⁶⁰ La théologie négative est une approche de la théologie qui consiste à insister plus sur ce que Dieu *n'est pas* que sur ce que Dieu *est*.

³⁶¹ Jean-Claude Pinson, « Le matérialisme poétique de Francis Ponge », *Habiter en poète*, art. cit., 1995, p. 155.

retrouver l'influence de Darwin sur Ponge dans ses écrits. D'ailleurs, Ponge se veut moins poète que « savant », et son but poétique est de « fonder une science dont la matière serait les impressions esthétiques »³⁶².

On voit que, chez Ponge, la Nature s'identifie à Dieu : « Les infinies variétés d'erreurs de Dieu, ou de la Nature, ou de la Puissance, voilà ce que sont les choses et les créatures du monde »³⁶³. On voit pourtant qu'il préfère le mot Nature *féminin* au mot Dieu *masculin* teinté de métaphysique et de christianisme :

La Nature, en français, est du féminin. (Et notez que ce féminin est une bonne chose, car il nous permet de l'aimer ; tandis que nous ne pouvons guère aimer Dieu, ce masculin ; d'ailleurs trop évidemment une conception de l'homme).³⁶⁴

Cette idée de « Nature=Dieu » se trouve aux antipodes de la religion monothéiste que Ponge critique. En effet, la Nature divinisée n'est pas revêtue de la figure humaine ; à la différence de l'Être métaphysique ou du Dieu monothéiste, elle ne se tient pas hors du monde du devenir, c'est-à-dire du monde des choses. En d'autres termes, la Nature Naturante (Dieu, Être) se tient sur le même plan que la Nature Naturée³⁶⁵ (le devenir, les choses). Cette pensée spinoziste du monisme est d'autant plus révolutionnaire qu'elle renverse la pensée métaphysique traditionnelle selon laquelle l'Être et le devenir sont séparés. Pourtant, cette pensée n'est pas originale si l'on se réfère à la pensée de la Nature dans l'Antiquité depuis Thalès. En effet, les philosophes naturalistes grecs ont voulu chercher le principe premier des choses à l'intérieur de la Nature, même s'ils n'ont pas partagé la même idée quant à la substance en tant que principe premier des choses. Ces pensées ne furent occultées

³⁶² « La Mounine », *La Rage de l'expression*, I, p. 425-426.

³⁶³ « Variétés d'erreurs », *Pratiques d'écriture*, II, p. 1016.

³⁶⁴ « Germaine Richier », *L'Atelier contemporain*, II, p. 602.

³⁶⁵ Baruch Spinoza, *Éthique*, Première partie « De Dieu », Scolie, *op. cit.*, p. 53 : « Car déjà par ce qui précède, il est établi, je pense, qu'on doit entendre par Nature Naturante, ce qui est en soi et est conçu par soi, autrement dit ces attributs de la substance qui expriment une essence éternelle et infinie, ou encore (*Coroll. 1 de la Proposition 14 et Coroll. 2 de la Prop. 17*) Dieu en tant qu'il est considéré comme cause libre. Par Nature Naturée, j'entends tout ce qui suit de la nécessité de la nature de Dieu, autrement dit de celle de chacun de ses attributs, ou encore tous les modes des attributs de Dieu, en tant qu'on les considère comme des choses qui sont en Dieu et ne peuvent sans Dieu ni être conçues ».

jusqu'à ce que « l'on rebaisse les yeux et regarde à nouveau par terre »³⁶⁶ par les pensées transcendantes qui cherchent le principe premier dans l'Être se trouvant hors du devenir, entre autres le christianisme.

Les références à Spinoza dans tous les textes de Ponge sont très rares. Il en parle seulement deux fois. D'abord, il l'évoque dans ses entretiens avec Philippe Sollers :

Que préférerais-je ? Eh bien, je me souviens parfaitement de ce que je préférerais, mais alors d'une façon très violente : c'étaient, d'une part, Schopenhauer pour rappeler mon goût du tragique et de la volonté, et d'autre part les logiciens du XVIII^e siècle anglais. [...] Parmi les professeurs de la Sorbonne (puisque après mon hypokhâgne, j'étais en licence de philosophie à la Sorbonne, en 17), eh bien, ceux de très loin, que je trouvais supérieurs, c'étaient d'une part Brunschvicg, parce qu'il nous parlait de Spinoza, qui n'est pas un philosophe lâche et mou, et d'autre part Lalande, qui nous enseignait la logique.³⁶⁷

Pour Ponge, Spinoza est surtout un philosophe d'énergie et de vigueur morale, qui n'est jamais « lâche et mou ». Ponge exprime encore une fois cette même opinion sur Spinoza dans son entretien avec Ghislain Sartoris :

Il y a des systèmes philosophiques plus ou moins harmonieux. Spinoza (Juif naturellement, que nous expliquait à la Sorbonne Brunschvicg – autre Juif), Spinoza est bref et bien construit.³⁶⁸

Ponge estime la rigueur et l'harmonie du système philosophique de Spinoza. Même si l'évaluation de Spinoza est ainsi trop brève, on lit ici sans difficulté une approbation implicite de sa philosophie.

³⁶⁶ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 803.

³⁶⁷ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 58-59.

³⁶⁸ Ghislain Sartoris, « Francis Ponge : entretien familial », *Analyses et réflexions sur Ponge, Pièces. Les mots et les choses*, éd. par Guy Lavoirel, Paris, Éditions Marketing, 1988, p. 20.

Le refus de finalité

C'est l'idée de finalité qui pousse Spinoza à s'en prendre au christianisme. Il note que la croyance naïve selon laquelle toutes les choses dans la Nature agissent en vue d'une fin n'est qu'une fiction humaine :

Tous ceux que j'entreprends de signaler ici dépendent d'ailleurs d'un seul, consistant en ce que les hommes supposent communément que toutes les choses de la nature agissent, comme eux-mêmes, en vue d'une fin, et vont jusqu'à tenir pour certain que Dieu lui-même dirige tout vers une certaine fin ; ils disent, en effet, que Dieu a tout fait en vue de l'homme et qu'il a fait l'homme pour que l'homme lui rendît un culte. [...] Comme, en outre, ils trouvent en eux-mêmes et hors d'eux un grand nombre de moyens contribuant grandement à l'atteinte de l'utile, ainsi, par exemple, des yeux pour voir, des dents pour mâcher, des herbes et des animaux pour l'alimentation, le soleil pour s'éclairer, la mer pour nourrir des poissons, ils en viennent à considérer toutes les choses existant dans la Nature comme des moyens à leur usage. [...] Pour montrer maintenant que la Nature n'a aucune fin à elle prescrite et que toutes les causes finales ne sont rien que des fictions des hommes, il ne sera pas besoin de longs discours.³⁶⁹

La pensée selon laquelle la Nature n'existe que pour les hommes nous empêche de considérer la Nature telle qu'elle est, puisque cette idée veut toujours voir les choses en fonction de la fin qu'elle y a déjà mise. Cette pensée n'est rien d'autre qu'une pensée *transcendante* qui sépare l'être et le devenir ; en effet, elle assujettit le temps du devenir au temps d'une fin particulière. Ponge, à l'instar de Spinoza, refuse la finalité de la Nature. La Nature ne connaît que des moyens : « La nature n'a point de fins. Elle ne connaît que des moyens. La vie même, la génération, la mort même ne sont aucunement des fins, mais des moyens »³⁷⁰. Son refus de la finalité de la Nature s'applique à la littérature. Pour lui, ses textes ne sont pas souvent aboutis ; il n'en existe pas de version « finale ». C'est le cas pour « Le Pré » et *La Fabrique du pré*, « La figue (sèche) » et *Comment une figue de paroles et pourquoi* et « La Crevette » et *La Crevette dans tous ses états* . Comme le dit Sydney Lévy, si une version « finale » des textes existait, elle aurait pu être publiée bien avant la

³⁶⁹ Baruch Spinoza, *Éthique*, Première partie « De Dieu », Appendice, *op. cit.*, p. 61-63.

³⁷⁰ « Deux textes sur Braque », *L'Atelier contemporain*, II, 672.

publication du journal poétique³⁷¹. Si Ponge s'est décidé à publier ses carnets, c'est qu'il désire montrer les « sentiers de la création »³⁷² sans rien cacher. Pour lui, les poèmes ne sont que des *moyens* de connaissance de la chose ainsi que de l'homme. La Nature ne saura pas ce qu'elle va devenir, puisqu'elle est pleine de moyens. C'est pourquoi sa poétique s'oppose à telle ou telle philosophie transcendante métaphysique qui tend à étudier la finalité de la Nature. Étymologiquement, le moyen est ce « qui est au milieu ». La Nature se tient seulement sous le portique de l'« Instant »³⁷³, où deux chemins du passé et de l'avenir se réunissent.

Cette idée – qui réfute l'hypothèse d'un être supranaturel qui, hors du monde du devenir et hors de l'histoire, créa le monde selon ses intentions – est déjà formulée par la pensée atomiste antique ; en effet, dans la théorie atomiste antique, il n'y a aucune intervention d'un esprit clairvoyant dans le processus de la formation des choses de la Nature. Lucrèce trouve déraisonnable de prétendre que le monde est créé par les dieux, parce que ceux-ci, jouissant d'une éternelle béatitude dans le repos, n'ont pas de raison de créer le monde, de renoncer à leur vie paisible afin d'être reconnus des hommes pour leur entreprise. Même si l'on admet que les dieux ont créé le monde, ce sera la Nature elle-même qui leur a fourni l'exemple de la création (le modèle nécessaire pour créer le monde, la notion de l'homme etc.)³⁷⁴. En plus, la nature entachée de défauts est loin de la création parfaite que devrait produire la volonté divine : « Et même si j'ignorais encore, dit Lucrèce, ce que sont les principes des choses, j'oserais pourtant, et sur la simple étude des phénomènes célestes, et sur bien d'autres faits aussi, soutenir et démontrer que la nature n'a nullement été créée pour nous par une volonté divine : tant elle se présente entachée de défauts ! »³⁷⁵. Selon Lucrèce, non seulement les dieux n'ont pas créé le monde, mais aussi ils restent indifférents à notre monde en demeurant au-delà de la portée de nos sens :

³⁷¹ Sydney Lévy, *Francis Ponge : De la connaissance en poésie*, Presses Universitaires de Vincennes, 1999, p. 23.

³⁷² Rappelons que *La Fabrique du pré* est publiée dans la collection du même nom.

³⁷³ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* dans *Nietzsche œuvres*, trad. Henri Albert, Robert Laffont, 1993, p. 406 : « Deux chemins se réunissent ici : personne encore ne les a suivis jusqu'au bout. / Cette longue rue qui descend, cette rue se prolonge durant une éternité et cette longue rue qui monte – c'est une autre éternité. / Ces chemins se contredisent, ils se butent l'un contre l'autre : – et c'est ici, à ce portique, qu'ils se rencontrent. Le nom du portique se trouve inscrit à un fronton, il s'appelle "instant" ».

³⁷⁴ Voir Lucrèce, *De la Nature*, V, v. 156-187.

³⁷⁵ *Ibid.*, v. 195-199.

« Subtile en effet est la nature des dieux, et bien au delà de la portée de nos sens, à peine concevable même pour l'esprit. [...] Voilà pourquoi leurs demeures aussi doivent être différentes des nôtres, et subtiles comme leur substance même »³⁷⁶. Dans notre monde, il n'y a que « les innombrables éléments des corps, heurtés de mille manières et de toute éternité par des chocs extérieurs, entraînés d'autre part dans l'espace par leur propre poids » qui « n'ont cessé de se mouvoir et de s'unir de toutes les façons, d'essayer toutes les créations [...] de s'accomplir encore dans un perpétuel renouvellement »³⁷⁷.

Si le monde ne peut commencer par le néant, il ne peut pas davantage retourner au néant. Car le monde n'a pas de dehors dans lequel les éléments du monde peuvent se glisser. Selon Lucrèce : « Et la somme des êtres ne peut être modifiée par aucune force : car il n'y a pas d'endroit en dehors de l'univers, où, s'échappant du tout immense, aucune sorte d'éléments puisse se réfugier, ni d'où proviendrait une force inconnue qui pourrait, par une incursion subite dans ce tout, changer l'ordre de la nature et en déranger les mouvements »³⁷⁸. Or, ce qui est exclu de l'univers n'est pas seulement le Néant, mais aussi Dieu, parce que le Néant en tant que force supranaturelle n'est rien d'autre que Dieu. C'est pourquoi, pour Ponge, ce n'est pas le créateur artistique qui doit savoir « se contenter du néant originel »³⁷⁹, mais Dieu lui-même à qui croient des « poètes lyriques ou autres, fantaisistes, surréalistes, [...] tous ceux qui prônent en beaucoup de mots le silence, qui se promènent du côté de la sortie du monde »³⁸⁰ et qui croient en la *Création* plutôt qu'en la *création artistique*. Pour Ponge, comme le monde est un espace dynamique plein d'erreurs, le néant divin caractérisé par l'immobilité absolue n'a rien à voir avec l'univers vital : « Hors de l'immobilité, du néant (que nous récusons, renions, détestons), il n'y a qu'erreurs. Vivent donc les erreurs ! Les plus graves, les plus divins des hommes sont ceux qui errent au plus loin »³⁸¹. Pour Épicure, la Nature n'est affectée par aucun agent extérieur puissant. Elle ne connaîtra donc aucun changement fondamental : « Et le tout a toujours été tel qu'il est maintenant et sera toujours tel. Car il n'est rien en quoi

³⁷⁶ *Ibid.*, v. 148-154.

³⁷⁷ *Ibid.*, v. 187-194.

³⁷⁸ Lucrèce, *De la Nature*, II, v. 295-308.

³⁷⁹ « Texte sur Picasso », *L'Atelier contemporain*, II, p. 734.

³⁸⁰ *Ibid.*

³⁸¹ *Ibid.*, p. 737.

il puisse se changer ; et, en dehors du tout, il n'est rien qui, étant entré en lui, ferait le changement »³⁸². Il est intéressant de voir que la pensée bouddhique dit la même chose. *Soûtra du cœur*, qui résume la vision du monde bouddhique, souligne l'*ainsité* du monde : « Tous les dharmas ont pour caractère le vide. Ils ne sont ni produits ni détruits, ni souillés ni purs, ils n'ont ni augmentation ni diminution »³⁸³.

2. Les choses pongiennes sur le « plan d'immanence »

La pensée de Ponge, qui trouve une consolation moins dans l'idée transcendante que dans la Matière, s'apparenterait sans difficulté à celle de Spinoza qui met sur le même plan la Nature Naturante et la Nature Naturée. Basée sur le monisme matérialiste, la pensée immanente révolutionnaire de Spinoza, qui place même Dieu dans la Nature, est concrétisée par l'impossibilité de la séparation du mode et de la substance. Il considère les choses comme le *mode*³⁸⁴ en tant que modification de la *substance*. Selon lui, la substance est « ce qui est en soi et est conçu par soi : c'est-à-dire ce dont le concept n'a pas besoin du concept d'une autre chose, duquel il doit être formé »³⁸⁵. Par conséquent, elle est « la cause de soi »³⁸⁶, tandis que le mode a besoin d'une autre cause pour exister. Autrement dit, la substance ne tire pas son origine d'autre chose, tandis que le mode doit tirer son origine des autres choses, de la substance en l'occurrence. On se rend compte que la substance infinie n'est rien d'autre que la seule Nature divine, c'est-à-dire Dieu³⁸⁷. Dieu n'est pas seulement

³⁸² Épicure, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, PUF, 1999, p. 101.

³⁸³ *Soûtra du cœur*, dans Hui Neng, *Le Soûtra de l'estrade du don de la loi*, trad. F. Morel, Paris, La Table Ronde, 2001, p. 395. Ainsité 眞如 *tathatā* : un des noms du Réel ineffable. Dharma 法 : le Réel ; avec un petit d : les réalités, phénomènes, choses, qualités, vérités. Voir « Glossaire technique », *Soûtra de la Liberté inconcevable*, Paris, Fayard, 2000.

³⁸⁴ Baruch Spinoza, *Éthique*, Première partie « De Dieu », Définitions V, *op. cit.*, p. 21 : « J'entends par mode les affections d'une substance, autrement dit ce qui est dans une autre chose, par le moyen de laquelle il est aussi conçu » (De Dieu, définitions V).

³⁸⁵ *Ibid.*, « De Dieu », Définitions III.

³⁸⁶ *Ibid.* : « J'entends par la cause de soi ce dont l'essence enveloppe l'existence ; autrement dit, ce dont la nature ne peut être conçue sinon comme existante » (« De Dieu », définitions I).

³⁸⁷ Baruch Spinoza, *Éthique*, Première partie « De Dieu », Démonstration de Proposition XV, *op. cit.*, p. 36 : « D'autre part, des modes ne peuvent exister ni être conçus sans une substance ; donc ils ne

cause efficiente de l'existence, mais aussi cause de l'essence des choses. Pourtant, bien que le Dieu en tant que substance soit la cause de toutes les choses dans la Nature, il ne les domine pas. En ce sens, la relation entre la substance et le mode est univoque ; l'univocité signifie que la voix du mode est justement celle de la substance. À la différence des relations inégales entre le Dieu chrétien et ses croyants, les relations entre le Dieu spinoziste et les modes sont loin d'être inégales. Il faut noter que le Dieu n'est pas séparable du mode, tandis que le Dieu chrétien ou l'Idée platonicienne sont indépendants du mode. C'est-à-dire que la substance ne s'exprime que par le mode, et le mode n'exprime à son tour que la substance. Chez Goethe, qui aurait été fortement influencé par Spinoza³⁸⁸, l'univocité entre la substance et le mode de Spinoza s'exprime par celle entre le particulier et l'universel : « Le particulier est éternellement soumis à l'universel ; l'universel doit éternellement s'incliner devant le particulier »³⁸⁹.

Or, pourquoi Spinoza distingue-t-il le mode de la substance ? C'est seulement pour expliquer la Nature dans ses aspects dynamiques. Nature Naturante et Nature Naturée, qui correspondent respectivement à la substance et au mode, ne sont rien d'autre que deux aspects de la même Nature, comme Deleuze écrit : « une seule Nature pour tous les corps, une seule Nature pour tous les individus, une Nature qui est elle-même un individu variant d'une infinité de façons »³⁹⁰. Cela revient à dire que Spinoza entend regarder la Nature comme ce qui est en même temps actif et passif, et non pas ce qui est seulement passif comme c'est le cas de la croyance cartésienne. Elle est « l'étalement d'un plan *commun d'immanence* où sont tous les corps, toutes les âmes, tous les individus »³⁹¹. Ce *plan d'immanence* ou de

peuvent exister que dans la seule nature divine et être conçus que par elle. Or rien n'existe en dehors des substances et des modes. Donc rien ne peut sans Dieu exister ni être conçu ».

³⁸⁸ Le monisme méthodique de Spinoza a marqué très fortement les penseurs allemands comme Goethe. Son intérêt de la couleur et la botanique le prouvent bien. En effet, Goethe a voulu trouver dans la nature un modèle qui pourrait expliquer la relation universelle de tous les phénomènes. Benjamin dit qu'il n'y aurait pas d'autre période que celle de Goethe où « les contenus les plus essentiels de l'existence peuvent laisser leur empreinte dans le monde des choses » (Walter Benjamin, « Les Affinités électives de Goethe », *Œuvres I*, trad. M. de Gandillac, P. Rusch et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 2000, p. 276). En effet, il n'est pas difficile de trouver les traces spirituelles de Spinoza dans les œuvres de Goethe.

³⁸⁹ Johann Wolfgang von Goethe, « Maxime 199 », *Écrits sur l'art*, trad. J.-M. Schaeffer, Paris, Flammarion, 1996, p. 308.

³⁹⁰ Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*, op. cit., p. 164.

³⁹¹ *Ibid.*

consistance n'est pas « un plan au sens de dessein dans l'esprit, projet, programme », mais « un plan au sens géométrique, section, intersection, diagramme »³⁹² où le mode et la substance ne se séparent plus. Ce plan ne présuppose pas le sujet formateur ; il n'a jamais une dimension transcendante extérieure à lui³⁹³. Seulement le mode et la substance s'y mêlent inséparablement. C'est pour cela que Deleuze l'appelle « le plan de Nature »³⁹⁴. C'est précisément sur ce plan de Nature que tous les individus se rencontrent librement selon leurs affects et leurs puissances. Sur le plan d'immanence, tous les modes sont les êtres dépendants au sens où ils ne sont pas cause de soi ; mais ils sont aussi les êtres nécessaires et autonomes, car, fussent-ils dérisoires, ils expriment toujours la substance qu'est la Nature. Le monde fourmillant de ces modes est donc un lieu absolument égal où toutes les choses expriment l'essence de Dieu, c'est-à-dire la Nature.

La Nature spinoziste dans laquelle s'unissent de façon univoque la substance et le mode se présente, chez Ponge, sous la forme d'images métaphoriques : la *mer* et le *soleil*. La mer et le soleil sont objets du sublime kantien qui abîment l'imagination de l'homme³⁹⁵. En effet, la mer assomme par son immensité l'homme qui veut la

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ Le régime de l'immanence que Christiane Vollaire emploie pour qualifier l'homme pongien qui assume l'existence des choses comme telle s'apparentera au plan d'immanence dans la mesure où les deux notions veulent considérer la nature comme telle en excluant le « surrégime métaphysique » (Christiane Vollaire, « La matière des choses », *Objet : Ponge (augmenté du Manuscrit de « L'Âne »*), textes réunis et édités par Gérard Farasse, Paris, L'Improviste, coll. « Les Aéroneutes de l'esprit », 2004, p. 63). *Ibid.*, p. 62 : « Ce régime de l'adéquation est le régime de l'immanence, d'une présence totale et immédiate au monde sensible, d'une assumption totale de la condition physique et sensitive de l'homme ».

³⁹⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 326 : « Rien ne se subjectivise, mais des heccités se forment d'après les compositions de puissances ou d'affects non subjectivés. Ce plan, qui ne connaît que les longitudes et les latitudes, les vitesses et les heccités, nous l'appelons plan de consistance ou de composition (par opposition au plan d'organisation et de développement). C'est nécessairement un plan d'immanence et d'univocité. Nous l'appelons donc plan de Nature, bien que la nature n'ait rien à voir là-dedans, puisque ce plan ne fait aucune différence entre le naturel et l'artificiel. Il a beau croître en dimensions, il n'a jamais une dimension supplémentaire à ce qui se passe sur lui. Par là même il est naturel et immanent ».

³⁹⁵ Selon Kant, on éprouve le sentiment du sublime devant les objets qui rendent impuissante notre imagination : « Ceci peut aussi suffire pour rendre compte de la stupeur ou de cette sorte d'embarras qui, comme on le rapporte, saisit le spectateur lorsqu'il pénètre pour la première fois dans l'église de Saint-Pierre à Rome. En effet, il éprouve ici le sentiment de l'impuissance de son imagination pour présenter l'Idée d'un tout ; en ceci l'imagination atteint son maximum et dans l'effort pour le dépasser, elle s'abîme en elle-même, et ce faisant est plongée dans une satisfaction émouvante » (Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, J. Vrin, 1993, p. 130). Ainsi, le sublime outrepassant toute limite s'élève au-dessus de la sensibilité ; il conduit la sensibilité vers le suprasensible.

définir : « C'est pourquoi l'homme, et par rancune aussi contre leur immensité qui l'assomme, se précipite aux bords ou à l'intersection des grandes choses pour les définir »³⁹⁶. Le soleil, « condition *sine qua non* de tout ce qui est au monde »³⁹⁷, interdit tyranniquement qu'on le regarde : « Qui plus est, elle [la condition *sine qua non*] s'y montre de telle façon qu'elle interdit qu'on la regarde, qu'elle repousse le regard, vous le renforce à l'intérieur du corps ! Vraiment, quel tyran ! »³⁹⁸ En fait, la mer et le soleil écrasent l'homme respectivement par son étendue quantitative et par son intensité qualitative. Ils sont donc chaos-matière épaisse : « La *Nature* (le monde extérieur) est *chaos-matière épaisse*. Chaos de passé et avenir »³⁹⁹. Or, c'est par leurs modes que ces objets du sublime peuvent entrer dans le domaine de l'esthétique. La mer, qui n'est qu'une masse amorphe, à son milieu, « la plus simple » et « la plus épaisse », mais qui s'exprime « depuis l'éternité »⁴⁰⁰ par ses modes, c'est-à-dire par les *flots*, ne devient compréhensible que quand ses modes s'approchent de ses limites, c'est-à-dire aux plages : « Depuis sa formation par l'opération sur une platitude sans bornes de l'esprit d'insistance qui souffle parfois des cieux, le flot venu de loin sans heurts et sans reproche enfin pour la première fois trouve à qui parler »⁴⁰¹. C'est pourquoi l'homme – qui est aussi un mode de la mer, puisque son corps est principalement composé d'eau⁴⁰² – se précipite aux bords de la mer pour exprimer sa substance. Le soleil, « abîme métaphysique » – « qui n'est pas un objet » puisqu'il « ne peut être remplacé par aucune formule logique »⁴⁰³ – devient un objet esthétique par les regards de ses modes, à savoir les *spectateurs* : « Dans les derniers temps de son pouvoir, il crée des êtres capables de le contempler ; puis ils meurent tout à fait, sans cesser pour autant leur service de spectateurs (ou de gens d'escorte) »⁴⁰⁴. D'ailleurs, c'est grâce à ses flammes, une sorte de *flots* de la mer, que le soleil peut

³⁹⁶ « Bords de mer », *Le Parti pris des choses*, I, p. 29.

³⁹⁷ « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 781.

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ « Joca Seria », *L'Atelier contemporain*, II, p. 616.

⁴⁰⁰ « Bords de mer », *Le Parti pris des choses*, I, p. 29.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² L'affinité entre l'eau des larmes et l'eau de mer témoignerait de l'origine de l'homme : « Entre l'eau des larmes et l'eau de mer il ne doit y avoir que peu de différences, si, – dans cette différence, tout l'homme, peut-être... Camarades des laboratoires, prière de vérifier » (« L'eau des larmes », *Pièces*, I, p. 741).

⁴⁰³ « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 781.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, I, p. 779.

sortir de son immobilité éternelle afin d'être apprécié esthétiquement dans ses aspects dynamiques : « Côté minéral (fixe, lointain et immobile) du soleil. Côté animal, donc mouvant et dévorant (beaucoup plus proche) des flammes (qui ont des hauts et des bas imprévus) »⁴⁰⁵. La mer, grande substance, possède et contrôle ses modes, flots et fleuves : « En réalité, polie avec tout le monde, et plus que polie : capable pour chacun d'eux de tous les emportements, de toutes les convictions successives, elle garde au fond de sa cuvette à demeure son infinie possession de courants. Elle ne sort jamais de ses bornes qu'un peu, met *elle-même* un frein à la fureur de ses flots »⁴⁰⁶. Mais elle n'est pas tyrannique vis-à-vis de ses modes, puisque les modes s'assurent dans l'amour de leur substance : « Profitant de l'éloignement réciproque qui leur interdit de communiquer entre eux sinon à travers elle ou par de grands détours, elle laisse sans doute croire à chacun d'eux qu'elle se dirige spécialement vers lui »⁴⁰⁷. Le soleil, sorte de méduse⁴⁰⁸ dans le ciel, contrôle également ses modes en sortant à peine de ses bornes : « Le soleil (fixe, toujours à une place sûre très éloignée, d'ailleurs –, toujours identique à lui-même et ne sortant de ses bornes qu'un peu) paraît, *est* évidemment moins terrible, moins sauvage, moins féroce que les flammes »⁴⁰⁹. Ses spectateurs sont fidèles à leur substance en ne cessant de le contempler tant qu'ils sont vivants. La mer et le soleil ne révèlent d'aucune transcendance, puisque leur substance et leur mode existent dans le même plan. En ce sens, Bernard Beugnot a raison quand il découvre dans « Bords de mer » (1933-1934) l'autonomie de la mer et le refus de toute transcendance⁴¹⁰. Or, comme les vies tirent leur origine de l'eau (dont la mer constitue une énorme réserve) et de la lumière (dont le soleil est l'unique source), on pourrait donc dire que la mer et le soleil représentent non seulement métaphoriquement, mais aussi réellement une relation de la substance et du mode, dans la mesure où les substances les plus

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 786.

⁴⁰⁶ « Bords de mer », *Le Parti pris des choses*, I, p. 30.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ Il est intéressant que Ponge compare la mer à la méduse qui pourrait être comparé à son tour au soleil ayant ses pieds de flammes (sinon ses serpents de flammes) autour de lui-même. En effet, le soleil interdit que l'on le regarde, comme la méduse dans le mythe : « la méduse qu'elle [la mer] abandonne aux pêcheurs pour image réduite ou échantillon d'elle-même, fait seulement une révérence extatique par tous ses bords » (« Bords de mer », *Le Parti pris des choses*, I, p. 30).

⁴⁰⁹ « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 786.

⁴¹⁰ Voir note 16 sur « Bords de mer », I, p. 910.

essentielles dans la Nature telles que l'eau et la lumière sont partagées dans les modes les plus représentatifs tels que les êtres vivants composés. Les êtres vivants terrestres ne sont donc, en quelque sorte, que flots de la mer ou « atomes de soleil »⁴¹¹ qui témoignent de l'éternité de leurs substances, l'eau et la lumière.

L'expression et le monisme du corps et de l'esprit

C'est précisément dans ce contexte que le problème de l'*expression* chez Ponge est mis en relief. Du point de vue de l'immanence, tous les êtres sont « com-pliqués » dans la Nature et les modes existent par l'« ex-pression » de soi-même. Par conséquent, la Nature n'est point un sujet qui moule des matières selon son Idée, mais elle se réalise plutôt par les choses qui s'expriment. Il n'est pas rare de rencontrer dans les poèmes de Ponge des choses qui s'efforcent de *s'exprimer* :

« Ils [les arbres] ne s'expriment que par leurs poses. »

Pas de gestes, ils multiplient seulement leurs bras, leurs mains, leurs doigts, – à la façon des bouddhas. C'est ainsi qu'oisifs, ils vont jusqu'au bout de leurs pensées. Ils ne sont qu'une volonté d'expression. Ils ne peuvent garder aucune idée secrète, ils se déploient entièrement, honnêtement, sans restriction.⁴¹²

Les arbres ne peuvent s'exprimer que par leurs feuilles, puisqu'ils ne peuvent parler ou se déplacer comme les animaux. Mais ce qui est important, c'est que l'expression des arbres est également expression de la Nature, étant donné que les arbres font partie de la Nature. En d'autres termes, les arbres s'expriment tout en exprimant la Nature. À ce double statut de l'expression s'ajoute son double attribut ; les expressions des arbres relèvent à la fois du *corporel* et du *spirituel*, comme le montre bien la phrase « ils vont jusqu'au bout de leurs pensées ». En fait, pour les arbres, leurs expressions *corporelles* sont leurs seuls moyens d'exprimer leur *intérieur*, puisqu'ils n'ont d'autres moyens d'expression. Ainsi, l'expression ne

⁴¹¹ « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, I, p. 395.

⁴¹² « Faune et Flore », *Le Parti pris des choses*, I, p. 43.

relève pas seulement du domaine spirituel, mais aussi du domaine corporel. Il s'agit de « l'esprit en tant qu'il est lié au corps »⁴¹³.

Ce monisme du corporel et du spirituel n'est pas du tout étranger à la pensée de Spinoza ; en effet, il considère la pensée et le corps comme inséparables, car ils ne sont que les modes divers de la même substance qu'est la Nature : « L'Âme et le Corps, dit Spinoza, sont une seule et même chose qui est conçue tantôt sous l'attribut de la Pensée, tantôt sous celui de l'Étendue. D'où vient que l'ordre ou l'enchaînement des choses est le même, que la Nature soit conçue sous tel attribut ou sous tel autre ; et conséquemment que l'ordre des actions et des passions de notre corps concorde par nature avec l'ordre des actions et des passions de l'Âme »⁴¹⁴. Selon Spinoza, l'âme et le corps suivent le même ordre de la Nature ; ils partagent à la fois l'attribut de la pensée et celui de l'étendue. Par conséquent, un schéma, selon lequel le corps appartient purement à la sphère de l'étendue, et l'Âme à la sphère de pensée, n'est plus valable chez Spinoza. En effet, le corporel et le spirituel s'entremêlent même dans un phénomène ; c'est-à-dire que la passion du corps correspond à la passion de l'Âme et l'action du corps à l'action de l'Âme. Pour Ponge, l'activité intellectuelle s'accompagne toujours de l'activité corporelle. Il en va de même pour l'écriture ; le corporel est chaque instant présent dans l'activité spirituelle de l'écriture. Son porte-plume lui apparaît comme un des ses organes corporels :

Et, bien sûr, je pense que ce qui est intéressant dans le phénomène de l'homme qui parle pour dire quelque chose, c'est le fait que tout se passe en somme corporellement – c'est-à-dire que dans l'homme qui prononce un discours, une conférence, il y a une mimique, il y a des gestes, le corps est présent à chaque instant. Il s'agit dans l'écriture de faire de même et que tout passe à l'intérieur du corps et s'exprime également de cette façon-là. J'ai dit parfois que mon porte-plume m'apparaissait comme une espèce d'organe supplémentaire, vraiment attaché à mon corps, la trace à bout de bras de ce qui vient du fond, c'est-à-dire de l'éros qui fait parler.⁴¹⁵

⁴¹³ « Plus-que-raisons » (1930), *Nouveau recueil*, II, p. 312.

⁴¹⁴ Baruch Spinoza, *Éthique*, Troisième partie « De l'origine et de la nature des affections », Scolie, *op. cit.*, p. 137.

⁴¹⁵ Entretien avec Marcel Spada (1979), II, p. 1428. Cet entretien a été publié dans *Le Magasin littéraire*, n° 260, décembre 1988.

La pensée révolutionnaire de Spinoza à l'égard de l'union du corps et de l'âme est d'autant plus étonnante que cette union n'est pas seulement réservée aux hommes, mais concerne aussi les autres individus de la Nature. En effet, comme l'idée d'une chose quelconque dont Dieu est la cause est nécessairement donnée en Dieu, tout ce que nous disons de l'idée du corps humain, il faut le dire nécessairement de l'idée de toute autre chose quelconque⁴¹⁶. C'est ce que veut dire Deleuze en disant que : « ce plan ne fait aucune différence entre le naturel et l'artificiel »⁴¹⁷. On peut donc dire que toutes les choses quelles qu'elles soient existent sur le même plan de Nature en tant qu'êtres tant spirituels que corporels. Cela revient à dire que le statut des êtres humains dans la nature n'est pas vraiment exceptionnel. Ponge conçoit effectivement l'homme « comme partie, élément ou rouage non privilégié de ce grand Corps Physique que nous nommons Nature ou Monde extérieur »⁴¹⁸. Chez Ponge, les objets artificiels occupent une place aussi importante que des objets naturels. En effet, les objets artificiels intéressent de plus en plus Ponge après *Le Parti pris des choses* où prédominent les objets naturels. Comme l'indique Collot, le choix de certains objets, comme la pomme de terre, les poêles, le grenier, l'anthracite dans *Pièces* ou *Le Savon*, est « évidemment lié au contexte économique »⁴¹⁹ durant l'occupation allemande. Ponge, qui « ne peut exprimer les préoccupations de l'homme qu'à travers des choses »⁴²⁰, accordera désormais « une attention plus grande aux produits

⁴¹⁶ Baruch Spinoza, *Éthique*, Deuxième partie « De la nature et de l'origine de l'âme », Scolie, *op. cit.*, p. 84 : « Par ce qui précède nous ne connaissons pas seulement que l'Âme humaine est unie au Corps, mais aussi ce qu'il faut entendre par l'union de l'Âme et du Corps. Personne cependant ne pourra se faire de cette union une idée adéquate, c'est-à-dire distincte, s'il ne connaît auparavant la nature de notre Corps. Car ce que nous avons montré jusqu'ici est tout à fait commun et se rapporte également aux hommes et aux autres individus, lesquels sont tous animés, bien qu'à des degrés divers. Car d'une chose quelconque de laquelle Dieu est cause, une idée est nécessairement donnée en Dieu, de la même façon qu'est donnée l'idée du Corps humain, et ainsi l'on doit dire nécessairement de l'idée d'une chose quelconque ce que nous avons dit de l'idée du Corps humain ».

⁴¹⁷ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 326. Il le répète ailleurs : « On voit bien que le plan d'immanence, le plan de Nature qui distribue les affects, ne sépare pas du tout des choses qui seraient dites naturelles et des choses qui seraient dites artificielles. L'artifice fait complètement partie de la Nature, puisque toute chose, sur le plan immanent de la Nature, se définit par des agencements de mouvements et d'affects dans lesquels elle entre, que ces agencements soient artificiels ou naturels » (Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*, *op. cit.*, p. 167).

⁴¹⁸ *Pour un Malherbe*, II, p. 169.

⁴¹⁹ Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, *op. cit.*, p. 71.

⁴²⁰ *Ibid.*

de l'intelligence et de l'industrie humaines »⁴²¹. Même l'objet qui semble en apparence naturel comme « le Platane » est teinté de la connotation culturelle et historique : « le Platane » est « chargé d'y incarner la “permanence” de l'esprit française dans le Languedoc occupé »⁴²².

Le problème de l'union du corps et de l'âme est également essentiel chez Nietzsche⁴²³. Selon lui, les contempteurs du corps sont ceux qui méprisent la Terre et la vie. Le corps est pour eux une chose malade. C'est pourquoi ils n'écoutent attentivement que la voix de l'âme provenant des arrière-mondes, n'entendant pas la voix du corps en bonne santé. Ils écoutent les prédicateurs de la mort. En outre, ils prêchent eux-mêmes pour les gouttes du sang rédempteur⁴²⁴. Mais ils sont lâches, puisqu'ils ne savent ni inscrire « sur des nouvelles tables de nouvelles valeurs »⁴²⁵, ni « créer un sens à la Terre »⁴²⁶. En un mot, ils ne savent pas « créer au-dessus et au-delà d'eux-mêmes »⁴²⁷. Zarathoustra déclare d'un ton décidé : « Je ne suis votre chemin, ô vous les contempteurs du corps ! Pour moi vous n'êtes des ponts vers le surhomme ! »⁴²⁸

Dans « L'Araignée », Ponge confirme à sa manière l'union du corps et de l'âme en parodiant Descartes :

SACHEZ, QUOI QU'IL EN SOIT DE MA PANSE SECRÈTE ET BIEN QUE JE
NE SOIS QU'UN ÉCHRIVEAU CONFUS QU'ON EN PEUT DÉMÊLER POUR
L'HEURE CE QUI SUIT : À SAVOIR QU'IL EN SORT QUE JE SUIS VOTRE

⁴²¹ *Ibid.*, p. 72. Jean Pierrot explique les choix des objets artificiels de Ponge dans les années 1940 par son souci de variété : « En même temps, peut-être par souci de variété, l'intérêt du poète s'oriente plus souvent vers des objets non plus naturels mais fabriqués : [...] *La Cheminée d'usine* (1942), *La Lessiveuse* (1943), *La Radio* (1946), *Le Volet* (1946-1947), *la Valise et La Cruche* (1947), *L'Assiette* (1951) » (Jean Pierrot, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 57).

⁴²² *Ibid.*, p. 71.

⁴²³ Friedrich Nietzsche, « Des contempteurs du corps », *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885), Œuvres philosophiques complètes, VI, trad. Maurice de Gandillac, éd. Giorgio Colli et Mazzini Montinari, Paris, Gallimard, 1971, p. 45 : « “Corps suis et âme”, – ainsi parle l'enfant. Et pourquoi ne parlerait-on comme parlent les enfants ? Mais l'homme éveillé, celui qui sait, dit : Corps suis tout entier, et rien d'autre, et âme n'est qu'un mot pour désigner quelque chose dans le corps. Le corps est une grande raison, une pluralité à sens unique, une guerre et une paix, un troupeau et un pasteur. [...] Tu dis « je » et de ce mot t'enorgueillis. Mais plus grande chose est celle à quoi tu refuses de croire, – ton corps et ta grande raison, qui n'est je en parole mais je en action. [...] Le soi cherche également avec les yeux du sens ; avec les oreilles de l'esprit il épie également ».

⁴²⁴ Cf. Friedrich Nietzsche, « De ceux des arrière-mondes », *ibid.*, p. 44.

⁴²⁵ Friedrich Nietzsche, « Prologue de Zarathoustra », *Ibid.*, p. 33.

⁴²⁶ Friedrich Nietzsche, « De ceux des arrière-mondes », *Ibid.*, p. 43.

⁴²⁷ Friedrich Nietzsche, « Des contempteurs du corps », *Ibid.*, p. 46.

⁴²⁸ *Ibid.*

PARQUE ; SORT, DIS-JE, ET IL S'ENSUIT QUE BIEN QUE JE NE SOIS QUE
PANSE DONC JE SUIS (SACHET, COQUILLE EN SOIE QUE MA PANSE
SÉCRÈTE) VOTRE MAUVAISE ÉTOILE AU PLAFOND QUI VOUS GUETTE
POUR VOUS FAIRE EN SES RAIS CONNAÎTRE VOTRE NUIT.⁴²⁹

Dans ce poème, ce qui garantit l'existence de l'araignée (l'auteur) n'est plus sa « pensée » immatérielle, mais la « panse » matérielle grâce à laquelle il peut continuer à sécréter son fil (son œuvre). Pour Ponge, l'activité hautement spirituelle comme *penser* n'est possible qu'à partir d'un fondement matériel tel que la *panse*. Il est aussi à noter que la matérialité de la langue s'articule ici ; « en donnant l'initiative aux jeux du signifiant dans leur fantaisie la plus débridée »⁴³⁰, les trois variations jouées sur l'homophone – « sachez, quoi qu'il en soit de ma panse secrète », « sachet, coquille en soie que ma panse secrète », « bien que je ne sois que panse donc je suis » – montre la subversion de la logique cartésienne qui remet « en cause le primat de la conception sur l'expression ». Il s'agit, pour un sujet pongien, moins de « la transparence du cogito »⁴³¹, garant de son identité, que du « corps propre », fondement de l'intersubjectivité, par lequel le sujet communique avec la « chair du monde »⁴³².

Voici un autre poème dans lequel est surmonté le dualisme du corps et de l'âme :

La colère des escargots est-elle perceptible ? Y en a-t-il des exemples ?
Comme elle est sans aucun geste, sans doute se manifeste-t-elle seulement
par une sécrétion de bave plus flocculente et plus rapide. Cette bave d'orgueil.
L'on voit ici que l'expression de colère est la même que celle de leur orgueil.
Ainsi se rassurent-ils et en imposent-ils au monde d'une façon plus riche,
argentée.⁴³³

Pour les escargots, la bave apparaît comme le seul moyen de s'exprimer. Ils sont donc obligés de manifester par ce moyen limité leurs sentiments divers : par exemple, la colère et l'orgueil. Cependant la contrainte du moyen d'expression ne semble pas

⁴²⁹ « L'Araignée », *Pièces*, I, p. 764.

⁴³⁰ Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, op. cit., p. 179.

⁴³¹ Rimbaud refuse aussi la transparence du cogito qui permet au sujet de coïncider avec lui-même en disant « C'est faux de dire : Je pense, on devrait dire : « On me pense » » (Cité dans Michel Collot, voir *La matière-émotion*, PUF, 1997, p. 41).

⁴³² Selon Michel Collot, la notion de *chair*, élaborée par Merleau-Ponty sera utile dans l'explication des appartenances du sujet lyrique au monde, à l'autre et au langage. Voir Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 32.

⁴³³ « Escargots », *Le Parti pris des choses*, I, p. 26.

les gêner ; en effet, la bave argentée suffit pour les rassurer. La tranquillité d'esprit chez les escargots est ainsi révélée par le corporel.

Le monisme de l'esprit et du corps n'épargne pas la chose artificielle. Le savon, « galet inerte »⁴³⁴, est comparable à l'escargot, puisqu'ils ont tous les deux le même moyen d'expression qui est la *bave* : « Plus il bave, plus sa rage devient volumineuse et nacrée »⁴³⁵. Du point de vue de l'expression, le savon serait donc la chose la plus expressive dans la nature, puisque son corps entier est toujours prêt à s'exprimer par les « grappes de pléthoriques bulles »⁴³⁶ : « Il n'est, dans la nature, rien de comparable au savon »⁴³⁷. Le monisme de l'esprit et du corps du savon se traduit par son destin voué, par sa nature, à la disparition :

Il se colle plutôt au fond et – comment dirais-je ? – je ne dirai pas qu'il rend l'âme, car c'est son corps entier qu'il laisse se disperser en fumées traînantes, en traînées fuligineuses, lentes à s'émouvoir et à disparaître. Tout son corps rend l'âme en fumées lentes à se dissiper. Ou plutôt, il rend son corps en même temps que son âme, et lorsqu'il rend le dernier souffle, c'est en même temps que la dernière trace de son corps a disparu.⁴³⁸

Le savon – dont le corps rendant « l'âme en fumées lentes » est aussi léger que son âme – s'éténue « jusqu'à disparition complète, épuisement du sujet »⁴³⁹ au fur à mesure qu'il s'exprime par les amenuisements corporels. Quand il aura tout dit, il mourra : « Le savon a beaucoup à dire. Qu'il le dise avec volubilité, enthousiasme. Quand il a fini de le dire, il n'existe plus »⁴⁴⁰. Pour le savon, le destin de l'âme n'est pas différent de celui du corps.

⁴³⁴ *Le Savon*, II, p. 365.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 362.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 363.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 399.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 362.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

La déshumanisation et l'humanisation

L'idée de l'union du corps et de l'âme est d'autant plus intéressante qu'elle nous permet d'ouvrir une nouvelle vision des choses. En effet, de même qu'il n'y pas de corps sans esprit, il n'y a pas d'esprit sans corps ; tout ce qui existe dans la Nature est donc un être tant corporel que spirituel. On peut donc dire que toutes les choses ont leur propre vie sur le plan de Nature. De ce point de vue, toutes les distinctions anthropocentriques entre les choses – soit entre le corps organique et le corps inorganique, soit entre la plante et l'animal, soit entre l'objet naturel et l'objet artificiel – doivent s'estomper. Ponge décrit souvent l'homme comme la chose, et inversement la chose comme l'homme. Cela signifie-t-il la minéralisation des hommes comme le dit Sartre ? Il écrit : « S'il prête aux minéraux des conduites humaines, c'est afin de minéraliser les hommes. S'il emprunte des manières d'être aux choses, c'est afin de se minéraliser »⁴⁴¹. Il estime que l'entreprise révolutionnaire de Ponge consiste à « ensevelir tout ce qui vit, l'homme surtout, dans le suaire de la matière »⁴⁴². Mais, du point de vue du monisme de l'esprit et du corps, cela tiendra plutôt au fait qu'il ne tient plus compte du classement humain des choses. En un mot, la déshumanisation des hommes comme l'humanisation des choses, loin d'être une intention de minéraliser les hommes, n'est qu'une stratégie de Ponge pour rétablir une relation égale entre les choses dans la Nature. Suzanne Bernard soutient aussi cette opinion. Elle dit : « Une vraie poésie des choses devraient être dépourvue de métaphores. Or, il y en a beaucoup dans la poésie de Ponge. Et sans doute elles (les métaphores) sont destinées en principe à établir une équivalence entre les choses et les hommes, à humaniser les choses et à déshumaniser les hommes, de manière à les mettre tous sur un même plan, suivant une volonté résolument matérialiste »⁴⁴³. « Le Gymnaste » se déshumanise :

Plus rose que nature et moins adroit qu'un singe il bondit aux agrès saisi
d'un zèle pur. Puis du chef de son corps pris dans la corde à nœuds il
interroge l'air comme un ver de sa motte.

⁴⁴¹ Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses », *Situations I*, art. cit., p. 287.

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ Suzanne Bernard, « Ponge et le parti pris des choses », *Le poème en prose*, op. cit., p. 751.

Pour finir il choit parfois des cintres comme une chenille, mais rebondit sur pieds, et c'est alors le parangon adulé de la bêtise humaine qui vous salue.⁴⁴⁴

Excluant le souvenir ou le sentiment personnel, le poète décrit avec calme le zèle pur et le mouvement du gymnaste. Il enlève le privilège de la tête, organe le plus important pour l'homme, en l'appelant « le chef de son corps » au lieu de la tête ou la face ou encore le visage⁴⁴⁵. Il nous présente le gymnaste plutôt comme une sorte de ver. Certainement, comme le dit Sartre, Ponge « le décrit comme Buffon faisait le cheval ou la girafe »⁴⁴⁶. Or, doit-on lire ici une intention de rabaisser l'homme ? La réification de l'être humain a-t-elle pour but de le priver de sa dignité humaine ou de sa liberté ? Ponge ne semble pas avoir une telle intention, puisqu'il comble le gymnaste de louanges pour son « zèle de l'expression ». Les essences de l'être humain ne se dégagent plus du projet humain dont Sartre reproche à Ponge le blocage⁴⁴⁷, mais d'« une simple initiative du corps ou de la chair »⁴⁴⁸. En ce sens, à la différence de « l'homme qui ne sait plus danser, qui ne connaît plus le secret des gestes, et qui n'a plus le courage ni la science de l'expression directe par les mouvements »⁴⁴⁹, le gymnaste, qui sait s'exprimer par son initiative corporelle, est « un parangon adulé de la bêtise humaine »⁴⁵⁰. Comme l'indique justement Jean-Pierre Richard, « si Ponge semble paralyser la signification humaine, c'est afin de la

⁴⁴⁴ « Le Gymnaste », *Le Parti pris des choses*, I, p. 33.

⁴⁴⁵ Voir Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses », *Situations I*, art. cit., p. 254-255.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 255.

⁴⁴⁷ Sartre reproche à Ponge le blocage du projet humain dans son univers poétique. D'après son analyse, chaque chose dans le monde pongien « apparaît comme un projet, un effort vers l'expression » (Jean-Paul Sartre, *ibid.*, p. 263) ; elle a « un effort matériel, une contention, un projet qui fait son unité et sa permanence » (p. 269). En revanche, l'homme y est « présent par ses entreprises, mais absent comme esprit et comme projet » (p. 281). La phénoménologie de Sartre où la conscience et son projet restent en position d'instance fondatrice n'est pas compatible avec une phénoménologie de l'être-au-monde de Ponge. « La phénoménologie de Sartre, dit Pinson, demeure inscrite dans le cadre d'une philosophie du sujet » (Jean-Claude Pinson, « Le matérialisme poétique de Francis Ponge », *Habiter en poète*, art. cit., p.144). Selon Pinson, il n'est pas étonnant que Sartre regrette « l'absence chez Ponge de la primauté du projet, du *pour soi* donateur de sens » (*Ibid.*).

⁴⁴⁸ Jean-Pierre Richard, « Francis Ponge », *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, p. 208.

⁴⁴⁹ « La promenade dans nos serres », *Proèmes*, I, p. 176.

⁴⁵⁰ Il est significatif que Ponge compare le gymnaste au parangon, perle sans défaut. Les choses pongiennes cachent en elles-mêmes les formes précieuses comme dans « l'Huître » : « Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre » (« L'Huître », *Le Parti pris des choses*, I, p. 21).

libérer bien au contraire »⁴⁵¹. Une fois l'homme « débarrassé de sa superstructure »⁴⁵², c'est-à-dire, de la priorité de sa conscience, de son projet, il « partagera pleinement dès lors l'ivresse animale ou végétale »⁴⁵³. La déshumanisation de Ponge ne consiste donc pas, comme le pense Sartre, à « traiter les hommes en mannequins », ni à « les réduire par la force au rang d'automates »⁴⁵⁴ ; elle ne vise pas à réduire la liberté humaine, mais à trouver son solide fondement matériel dans la nature.

Du point de vue du « zèle de l'expression », la distinction entre l'animal et l'homme n'est plus valable. Envisagé comme un objet naturel parmi les autres, l'être humain n'est que le « mollusque homme »⁴⁵⁵ qui secrète ses paroles comme les escargots secrètent la bave. L'« homme pieuvre » n'apparaît plus comme sujet ; « même ses sentiments sont réifiés »⁴⁵⁶ :

Accolée au rocher crânien, la petite pieuvre la plus sympathique du monde y resterait coïte, [...] si quelque accès soudain de houle sentimentale, un brusque saisissement parfois (regrettable ou béni) ne la pressait (plus fort) de s'exprimer (mieux). (*Il se penche.*)

Cher visage ! Alors, qu'en résulte-t-il ?

Une formule perle au coin nasal de l'œil. Tiède, salée...⁴⁵⁷

La larme, symbole des émotions humaines, est matériellement constituée d'eau salée similaire à l'eau de mer. Or, cette comparaison ne reste pas au niveau rhétorique, mais elle révèle plutôt « des réalités les plus profondes » :

Ainsi parfois peut-on cueillir de la tête de l'homme ce qui lui vient des réalités les plus profondes, – du milieu marin...

D'ailleurs la cervelle sent le poisson ! Contient pas mal de phosphore...

[...]

Entre l'eau des larmes et l'eau de mer il ne doit y avoir que peu de différences, si, – dans cette différence, tout l'homme, peut-être...

Camarades des laboratoires, prière de vérifier.⁴⁵⁸

⁴⁵¹ Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁵² *Ibid.*

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses », *Situations I*, *art. cit.*, p. 289.

⁴⁵⁵ « Notes pour un coquillage », *Le Parti pris des choses*, I, p. 40.

⁴⁵⁶ Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁵⁷ « L'Eau des larmes », *Pièces*, I, p. 740.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 741.

L'homme, gardant ses origines marines dans ses larmes, est mis au même niveau que la pieuvre ; en effet, du point de vue scientifique, il n'est pas si loin de la pieuvre.

Même la mère, être le plus humain en tant qu'elle garantit l'existence humaine, se déshumanise :

Quelques jours après les couches la beauté de la femme se transforme.

Le visage souvent penché sur la poitrine s'allonge un peu. Les yeux attentivement baissés sur un objet proche, s'ils se relèvent parfois paraissent un peu égarés. Ils montrent un regard empli de confiance, mais en sollicitant la continuité. Les bras et les mains s'incurvent et se renforcent. Les jambes qui ont beaucoup maigri et se sont affaiblies sont volontiers assises, les genoux très remontés. Le ventre ballonné, livide, encore très sensible ; le bas-ventre s'accommode du repos, de la nuit des draps.⁴⁵⁹

Ce poème décrit de façon impressionnante le corps de la jeune mère qui commence à perdre sa beauté dès qu'elle donne naissance à un bébé : le visage ovale, le regard morne, les jambes amaigries, le ventre ballonné, livide et contrastant avec d'autres parties amaigries. Ce contraste saisissant entre la naissance et la mort témoigne, selon l'analyse de Collot, que « la naissance tend à se confondre avec la mort » et que « se donne à lire dans les premiers textes de Ponge une domination de Thanatos sur toute forme d'Eros »⁴⁶⁰. On a l'impression que les organes s'isolent de sorte que l'unité humaine s'écroule. Selon l'observation pénétrante de Sartre, « nous avons affaire à un polypier plutôt qu'à une femme »⁴⁶¹. On constate encore une fois que l'âme et le corps s'entremêlent au niveau de l'expression. En effet, ses affections ne se révèlent que par ses états corporels : le visage penché sur la poitrine, les yeux égarés, les bras incurvés, les jambes maigres. Cependant, on n'aura pas de mal à comprendre, comme le montre bien son « regard empli de confiance », les sentiments de la jeune mère, qui a souffert, mais se rassure maintenant dans l'espérance de la continuité de la vie heureuse avec son bébé. On y découvre la sympathie du poète plutôt que son antipathie envers la jeune mère malgré la description impassible qu'il en fait. En effet, il ne sera pas difficile d'imaginer, cette fois, le regard du poète

⁴⁵⁹ « La jeune mère », *Le Parti pris des choses*, I, p. 33.

⁴⁶⁰ Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, op. cit., p. 202.

⁴⁶¹ Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses », *Situations I*, art. cit., p. 255.

« empli de confiance » en la jeune mère, souhaitant son rétablissement prompt et la continuité de la vie. Ainsi, la déshumanisation de l'homme ne prouve nullement que le poète lui soit indifférent, mais elle témoigne plutôt de son aspiration à « trouver un point d'appui concret et indubitable dans sa recherche de l'humain »⁴⁶². En ce sens, la lecture de Camus ne découvrant dans *le Parti pris des choses* que « la nature sans hommes »⁴⁶³ est erronée. Le projet poétique de Ponge consiste plutôt dans la naturalisation des hommes par la déshumanisation.

À présent examinons les poèmes dans lesquels se réalise l'humanisation des choses, ce qui n'est pas rare dans l'œuvre de Ponge. Dans ce processus, il est important de noter que, si l'on le considère sous l'angle de l'expression, l'humanisation de Ponge n'a rien à voir avec l'anthropocentrisme dans lequel la valeur des choses est sacrifiée à la valeur humaine. Elle vise plutôt la mise en valeur des choses. Dans « De l'eau » (1937-1939), l'eau amorphe ressemble à l'être humain par son comportement :

Elle s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu'à s'humilier, se couche à plat ventre sur le sol, quasi cadavre, comme les moines de certains ordres.⁴⁶⁴

Elle se couche toujours « à plat ventre » en obéissant à la pesanteur. Elle nous semble donc se comporter à la manière des moines et à la manière du cadavre à la fois. Ainsi, l'eau *matérielle* s'identifie, grâce à la métaphore humaine, aux moines, êtres les plus *spirituels*, qui se sont décidés volontairement à mener une humble vie pour se vouer à la contemplation religieuse. L'eau n'est plus un être inorganique, mais elle est plutôt l'être le plus sensible et le plus contemplatif. Ponge s'efforce ainsi de saisir en même temps l'intérieur et l'extérieur des choses comme s'il était devant la « personne » :

⁴⁶² Véronique Bartoli-Anglard, « Francis Ponge : un itinéraire dans l'histoire des mots », *L'école des lettres*, II, février 1989, p. 21.

⁴⁶³ Albert Camus, « Lettre au sujet du *Parti pris* », *NRF*, n° 45, *art. cit.*, p. 388 : « Mais ce qui personnellement me frappe le plus dans votre livre, c'est la nature sans hommes, le matériau, la chose comme vous dites. C'est la première fois, je crois, qu'un livre me fait sentir que l'inanimé est une source incomparable d'émotions pour la sensibilité et l'intelligence ».

⁴⁶⁴ « De l'eau », *Le Parti pris des choses*, I, p. 31.

Puis sa personne : une petite torche beaucoup moins lumineuse que parfumée, d'où se détachent et choient selon un rythme à déterminer un nombre calculable de petites masses de cendres.

Sa passion enfin : ce bouton embrasé, desquamant en pellicules argentées, qu'un manchon immédiat formé des plus récentes entoure.⁴⁶⁵

La cigarette est considérée comme une « personne » ; elle mène sa vie selon « un rythme » ; elle a l'intérieur fervent : la *passion*. Elle n'est donc plus une simple chose inanimée, mais un être vivant très *expressif*. Dans « Le Papillon », le vol du papillon erratique s'interprète comme une « vengeance » contre les fleurs :

Allumette volante, sa flamme n'est pas contagieuse. Et d'ailleurs, il arrive trop tard et ne peut que constater les fleurs écloses. N'importe : se conduisant en lampiste, il vérifie la provision d'huile de chacune. Il pose au sommet des fleurs la guenille atrophiée qu'il emporte et venge ainsi sa longue humiliation amorphe de chenille au pied des tiges.⁴⁶⁶

Ayant été obligé de passer longtemps dans un état de chenille amorphe, le papillon « venge » après la métamorphose sa longue humiliation en volant autour de la fleur. Ainsi le vol est pour le papillon un moyen d'expression le plus efficace. La mer, un grand corps massif inorganique, devient un être plein de la « maternité » dans le monde expressif :

Non loin de là, la mer aux genoux rocheux des géants spectateurs sur ses bords des efforts écumants de leurs femmes abattues, sans cesse arrache des blocs qu'elle garde, étreint, balance, dorlote, ressasse, malaxe, flatte et polit dans ses bras contre son corps ou abandonne dans un coin de sa bouche comme une dragée, puis ressort de sa bouche, et dépose sur un bord hospitalier en pente douce parmi un troupeau déjà nombreux à sa portée, en vue de l'y reprendre bientôt pour s'en occuper plus affectueusement, passionnément encore.⁴⁶⁷

La mer soigne les roches comme la mère soigne ses enfants. Elle « étreint, balance, dorlote, ressasse, malaxe, flatte et polit dans ses bras contre son corps ». Et puis elle les reprend sur un bord « pour s'en occuper plus affectueusement, passionnément encore ».

⁴⁶⁵ « La Cigarette », *Le Parti pris des choses*, I, p. 19.

⁴⁶⁶ « Le Papillon », *Le Parti pris des choses*, I, p. 28.

⁴⁶⁷ « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 52.

La spatialité du plan de Nature

Examinons maintenant le caractère de l'espace où les choses *s'expriment* sans trêve. Les choses dans la nature n'ont pas besoin, pour vivre, d'autre espace transcendant que le monde dont elles font partie. Dans ce monde « immanent », elles naissent, croissent, mûrissent, et finalement meurent. La Nature est donc un espace suffisant pour leur vie. Dans « Végétation » (1932), le laboratoire composé des appareils végétaux est un espace doué « d'une originale perfection », parce que, pour peu que quelques conditions matérielles nécessaires à leur survie soient obtenues, les appareils végétaux n'auront aucune difficulté pour vivre heureux :

A y regarder de plus près, l'on se trouve alors à l'une des milles portes d'un immense laboratoire, hérissé d'appareils hydrauliques multiformes, tous beaucoup plus compliqués que les simples colonnes de la pluie et doués d'une originale perfection : tous à la fois cornues, filtres, siphons, alambics. [...] Néanmoins en beaucoup d'endroits à demeure ils forment un tissu, et ce tissu appartient au monde comme l'une de ses assises.⁴⁶⁸

La pluie constitue la première matière essentielle pour leur vie ; et les appareils savent bien comment ils en bénéficient. Ils appartiennent depuis longtemps au monde, assise fondamentale de leur vie.

Dans « Le Mollusque », la coquille où se loge le mollusque est un excellent espace allégorique qui rappelle la Nature immanente :

La nature renonce ici à la présentation du plasma en forme. Elle montre seulement qu'elle y tient en l'abritant soigneusement, dans un écrin dont la face intérieure est la plus belle.

Ce n'est donc pas un simple crachat, mais une réalité des plus précieuses.

Le mollusque est doué d'une énergie puissante à se renfermer. Ce n'est à vrai dire qu'un muscle, un gond, un blount⁴⁶⁹ et sa porte.

Le blount ayant sécrété la porte. Deux portes légèrement concaves constituent sa demeure entière.

Première et dernière demeure. Il y loge jusqu'après sa mort.

Rien à faire pour l'en tirer vivant. [...]

⁴⁶⁸ « Végétation », *Le Parti pris des choses*, I, p. 48.

⁴⁶⁹ Note 2 sur « Le Mollusque », *Le Parti pris des choses*, I, p. 906 : « Marque d'un système automatique de fermeture d'une porte ».

Mais parfois un autre être vient violer ce tombeau, lorsqu'il est bien fait, et s'y fixer à la place du constructeur défunt.
C'est le cas du pagure.⁴⁷⁰

Le mollusque est un être informe se logeant dans une demeure solide. Certes, il est loin de l'idée de perfection de la Nature. Il est donc une des « erreurs de Dieu »⁴⁷¹ ; en effet, il n'a pas de corps symétrique ; il n'est qu'« un petite rouage perdu »⁴⁷² comme l'homme. Pourtant, il n'est pas « un simple crachat », mais « une réalité des plus précieuses ». Il est perdu, mais « exactement à l'endroit qui convient »⁴⁷³ dans la nature. Il n'est jamais un être inerte malgré une physionomie qui semble faible, puisqu'il est « doué d'une énergie puissante à se renfermer ». En plus, il se loge dans « une demeure entière », et « la plus belle ». Il y a un paradoxe : un être le plus fragile habite dans une maison la plus solide et la plus belle. On constate ici « l'Harmonie des Erreurs »⁴⁷⁴. Tant que le mollusque fonctionne « à l'endroit qui convient », « les Erreurs se compensent ou s'harmonisent »⁴⁷⁵. Pourtant, cet espace, pour mollusque, n'est pas seulement le lieu de l'harmonie et de la vie, mais aussi le lieu de la tristesse et de la mort. Il mourra là où il est né ; il ne peut en sortir vivant. Il y logera même après sa mort jusqu'à ce que son voisin profite de son trépas. La naissance et la mort se déroulent sur le même plan de la Nature. La Nature est donc notre « première et dernière demeure », c'est-à-dire, notre « humble et magnifique séjour »⁴⁷⁶.

« L'Huître » nous montre une vision semblable de la Nature quant à la spatialité :

L'huître, de la grosseur d'un galet moyen, est d'une apparence plus rugueuse, d'une couleur moins unie, brillamment blanchâtre. C'est un monde opiniâtrement clos. [...]

À l'intérieur l'on trouve tout un monde à boire et à manger : sous un *fîrmament* (à proprement parler) de nacre, les cieux d'en dessus s'affaissent sur les cieux d'en dessous, pour ne plus former qu'une mare, un sachet visqueux

⁴⁷⁰ « Le Mollusque », *Le Parti pris des choses*, I, p. 24.

⁴⁷¹ « Préface », *Nouveau nouveau recueil*, III, II, p. 1318.

⁴⁷² *Pour un Malherbe*, II, p. 60.

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ « L'Harmonie des erreurs », *Pratique d'écriture*, II, p. 1017.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ « Le Galet », *Le Partis pris des choses*, I, p. 50.

et verdâtre, qui flue et reflue à l'odeur et à la vue, frangé d'une dentelle noirâtre sur les bords.

Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner.⁴⁷⁷

La Nature est « un monde opiniâtrement clos ». Ce monde clos correspond à celui des atomistes antiques où aucun être transcendant n'intervient, et où rien ne naît du rien. Il est « un monde à boire et à manger » suffisant pour que les choses issues des rencontres et des séparations des éléments atomiques mènent leur vie. À cet égard, ce monde n'est pas un « monde étrange », comme le montre l'analyse de Sartre, rempli de « l'inhumanité des choses », où « l'on ne peut ni entrer ni sortir mais qui réclame précisément un témoin humain »⁴⁷⁸. L'huître est plutôt « un microcosme » portant « en lui-même son firmament, ses étoiles et sa terre »⁴⁷⁹. Il est un *sapate* caractérisé par l'« alliance contenant grossier / contenu précieux »⁴⁸⁰, puisque, même si son apparence est dérisoire, il garde en lui sa précieuse « formule perle », comparable à « un autel scintillant »⁴⁸¹ caché dans une figue⁴⁸².

On trouve également dans « La maison paysanne » une image du monde immanent et autosuffisant :

⁴⁷⁷ « L'Huître », *Le Parti pris des choses*, I, p. 21.

⁴⁷⁸ Jean-Paul Sartre, *L'homme et les choses*, *op. cit.*, p. 281.

⁴⁷⁹ Selon Bernard Groethuysen, Ponge aurait dit que le coquillage est un microcosme. Dans une lettre du 14 janvier 1931, Groethuysen dit : « Je viens de relire Paracelse. Il dit des choses très belles sur l'homme qui porte en lui-même son firmament, ses étoiles et sa terre. Ne dites-vous pas vous-même que le coquillage est un microcosme ? » (Bernard Beugnot, Notice sur « Notes pour un coquillage », I, p. 914). Marcel Spada estime que Ponge découvre en chaque chose les microcosmes représentant un « mouvement perpétuel » de l'univers. Marcel Spada, *Francis Ponge*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁸⁰ Note 64 sur *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 1614. On peut trouver, dans *La Seine*, une définition exacte du *sapate* : « Et comme enfin, sans aucun doute, nous aimerions bien avoir la certitude que l'intérieur de notre fruit, — de notre pomme, de notre orange, de notre terre, de notre région, de notre Paris — est une pulpe savoureuse et claire, sous l'écorce la plus boueuse, la plus fangeuse » (*La Seine*, I, p. 284). Pour Ponge, les *sapates* ne désigneront pas seulement les choses comportant en elles-mêmes ce qui est précieux, mais également ses propres poèmes, formés à partir d'elles : « Ce que tendent à montrer mes écrits, mes sapates, c'est l'infini tourbillon du logos, ce remous insondable » (« Première et seconde méditations nocturnes », Nouveau nouveau recueil, II, t. II, p. 1180).

⁴⁸¹ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 793 : « Mais pourtant, parfois (très rare), le portail ouvert, luit au fond (en plein jour) un autel scintillant ». L'expression « très rare » reliera l'huître à la figue. Voir note 67, II, p. 1614.

⁴⁸² La figue est comparable à un *sapate* à deux niveaux : elle cache en elle sa perle (un autel scintillant) ; les figues se trouvent « aplaties et tassées parmi beaucoup d'autres dans quelque boîte ». Il s'agit là d'une problématique de l'emboîtement. Voir note 96 sur *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 826.

Il y a dans la maison une vieille paysanne de quatre-vingt-cinq ans dans son armoire-lit (lit-placard), qui va mourir de sa vie sans avoir jamais été malade, et ses deux filles de quarante à cinquante ans, exactement de la même taille, assez courte : le corps entier de l'aînée penche à gauche, tandis que la seconde a un œil fermé et toute la face plissée vers l'autre pour essayer de le fermer aussi. [...]

La nuit, je m'éclaire à la bougie, dans cette cabane de granit et de sapin. Il fait grand vent : cela menace et gémit aux portes, triomphe rageusement et ruisselle dans les feuilles en face : une fameuse tournée...

La fenêtre est ouverte, le ciel tout à fait net. L'ornant, des points et des broderies, comme un napperon étoilé.

Ni la musique de Pythagore, ni le silence effrayant de Pascal : quelques choses très proches et très précises, comme une araignée doit apercevoir de l'intérieur sa toile quand il a plu et que des gouttelettes à chaque croisillon brillent.⁴⁸³

Dans ce poème, on ne peut ressentir l'atmosphère morne malgré l'agonie d'une vieille dame, car le gémissement humain n'est qu'un instant passager par rapport au temps infini de la Nature. Le ciel net de la nuit est parsemé d'étoiles comme si rien ne s'était passé. Comme le dit Lao-Tseu⁴⁸⁴ dans son ouvrage *Tao-tö King*⁴⁸⁵, considéré comme résumant la pensée de la Nature en Extrême-Orient, la Nature « parle rarement ». Les phénomènes naturels, qui se déroulent dans cette Nature silencieuse, sont éphémères. S'ils ne peuvent subsister longtemps, ceci est aussi vrai à plus forte raison pour l'homme !⁴⁸⁶ La fugacité, concrétisée par la mort, voisine avec la durée, incarnée par la vie au milieu de la Nature infinie et muette. Autrement dit, la vie et la mort coexistent harmonieusement sous un même ciel où il n'y a ni la musique mystérieuse de Pythagore, ni le silence affreux de Pascal. Il n'y a que des choses très proches comme celles que regarde une araignée à l'intérieur de sa toile.

⁴⁸³ « La maison paysanne », *Pièces*, I, p. 713.

⁴⁸⁴ Lao-tseu en pinyin Laozi, (v. 570-490 ou v. le IV^e siècle av. J.-C.), personnage semi-légitime à qui la tradition attribue la rédaction du texte principal du taoïsme philosophique, le *Tao-tö-king* (ou *Daodejing*).

⁴⁸⁵ Le *Tao-tö King* (道德經) est un ouvrage classique chinois qui, selon la tradition, fut écrit autour de 600 av. J.-C. par Lao-Tseu, le sage fondateur du taoïsme, dont l'existence historique est toutefois incertaine.

⁴⁸⁶ Texte original chinois : « 希言自然。故飄風不終朝，驟雨不終日。孰爲此者？天地。天地尚不能久，而況於人乎？ » et sa traduction : « Parler rarement est conforme à la nature. / Un tourbillon ne dure pas toute la matinée. / Une averse ne dure pas toute la journée. / Qui les produit ? Le ciel et la terre. / Si les phénomènes du ciel et de la terre ne sont pas durables, comment les actions humaines le seraient-elles ? » (*Tao-tö king*, XXIII, *op. cit.*, p. 26).

Les choses très proches suffisent au bonheur du poète ; il ne s'agit donc pas du ciel de Pascal ou de Pythagore, c'est-à-dire, du « trou métaphysique ».

La temporalité du plan de Nature

La spatialité du plan de Nature peut être ainsi qualifiée d'*immanente*, puisque ce plan de Nature n'a pas de dimension *complémentaire*, c'est-à-dire *transcendante*. Pour les choses, la Nature est une *seule* scène, qui n'est pas triste, mais qui leur est plutôt donnée comme leur unique possibilité de vie. Or, comment les choses s'expriment-elles dans cet espace immanent ? Quelle est la temporalité qui les traverse et les conditionne ? Nous examinerons à présent les traits caractéristiques des choses en tant qu'êtres temporels.

Les choses pongiennes qui ne peuvent exprimer leur état d'esprit que par les moyens corporels ne connaissent pas le repos ; elles s'expriment « sans cesse ». Si Ponge ne peut pas enfermer la crevette dans une forme métaphorique définitive, c'est surtout à cause de « la rapidité de ses mouvements dans l'eau qui rend la crevette insaisissable »⁴⁸⁷. Cette rapidité entraîne en effet ses incessantes métamorphoses. Il transforme la crevette successivement, en quelques lignes, en « un petit signe d'interrogation », puis en « un petit doigt connaisseur », puis en un « flacon », puis en un « bibelot translucide », puis en une « capricieuse nef qui tient du capricorne », puis en un « châssis vitreux gréé d'une antenne hypersensible », puis en une « chenille », puis en un « ver agile et lustré »⁴⁸⁸. Ponge souhaite ainsi saisir le monde du point de vue du changement perpétuel. À cet égard, il rejoint Héraclite « pour qui le monde se caractérise par un changement perpétuel et une pluralité qui en résulte »⁴⁸⁹. Comme le rapporte Aétius⁴⁹⁰, Héraclite « ôtait du monde le repos et

⁴⁸⁷ Alain Frontier, *La poésie*, Paris, Belin, 1992, p. 83.

⁴⁸⁸ Voir « La crevette dans tous ses états », *Pièces*, I, p. 699.

⁴⁸⁹ Guy Lavorel, *Francis Ponge*, Lyon, La Manufacture, 1986, p. 215.

⁴⁹⁰ Flavius Aetius (parfois francisé en Aétius) (v. 395 - 454) est un sénateur et généralissime des légions romaines.

l'immobilité »⁴⁹¹ : « On ne saurait, dit Héraclite, entrer deux fois dans le même fleuve »⁴⁹². Pour Ponge, cette fameuse formule se traduit par le sort fragile du cageot « jeté sans retour », objet éphémère qui ne « sert pas deux fois » :

Agence de façon qu'au terme de son usage il puisse être brisé sans effort, il ne sert pas deux fois. Ainsi dure-t-il moins encore que les denrées fondantes ou nuageuses qu'il enferme.⁴⁹³

Héraclite confère le mouvement à toutes les choses. Selon lui, le repos et l'immobilité ne sont attribuables qu'aux cadavres⁴⁹⁴. Chaque chose se trouve donc dans un moment du mouvement éternel. Il n'est pas étonnant que Ponge puisse voir dans une minute l'éternité :

Un pas de plus pour se perdre et on se trouve. Toujours vers l'avenir, toujours en avant dans la nuit. J. T. m'a dit hier que dans *Le Soleil*, je réconciliais Héraclite et Parménide. Bigre ! C'est un peu gros ! Attention au ridicule, lui ai-je répondu ! mais c'est bien un peu cela. *Le Temps* (*Le Temps* : je veux dire la ténacité, le travail) *débouchant* dans l'Intemporel. Une minute de plus à vivre, à peiner encore, et c'est l'éternité.⁴⁹⁵

La remarque de Jean Tardieu est en fait 'un peu grosse', parce que ce que Ponge veut entendre par l'éternité ou par l'intemporel n'est pas l'immobilité du monde comme le prétend Parménide⁴⁹⁶, mais l'éternité de la réalité du changement. Dans *le*

⁴⁹¹ « Héraclite », *Les Présocratiques*, op. cit., p. 137 : « Aétius. Héraclite ôtait du monde le repos et l'immobilité : car cela est le propre des cadavres. Mais il conférait le mouvement à toutes choses : un mouvement éternel aux choses éternelles, un mouvement de corruption aux choses corruptibles (*Opinions*, I, XXIII, 7) ».

⁴⁹² Platon rapporte les idées essentielles d'Héraclite : « Héraclite dit quelque part que tout passe et que rien ne demeure ; et, comparant les existants au flux d'un fleuve, il dit que l'on ne saurait entrer deux fois dans le même fleuve. (*Cratyle*, 402 a.) (« Héraclite », *Les Présocratiques*, op. cit., 1988, p. 136).

⁴⁹³ « Le Cageot », *Le Parti pris des choses*, I, p. 18.

⁴⁹⁴ C'est Aétius qui rapporte la pensée du mouvement d'Héraclite : « Héraclite ôtait du monde le repos et l'immobilité : car cela est le propre des cadavres. Mais il conférait le mouvement à toutes choses : un mouvement éternel aux choses éternelles, un mouvement de corruption aux choses corruptibles (*Opinions*, I, XXIII, 7) (« Héraclite », *Les Présocratiques*, op. cit., p. 137).

⁴⁹⁵ *Pour un Malherbe*, II, p. 49.

⁴⁹⁶ Pseudo-Plutarque rapporte la pensée d'immobilité de Parménide : « Parménide d'Élée [...] affirme que l'univers est éternel et immobile, conformément à la vérité des choses, car il est *tout d'une pièce*, / *Soustrait au mouvement et dépourvu de fin*. [...] ; et les sensations, il les exclut du critère de la vérité. Il dit encore que s'il existe quelque chose en plus de l'être, ce quelque chose n'est pas l'être et que le non-être n'existe pas dans la totalité des choses. C'est en ce sens qu'il admet que l'être est inengendré (*Stromates*, 5, cité dans Eusèbe, *Préparation évangélique*, I, VIII, 5) »

Soleil, il y a plutôt « le principe héraclitéen de l’alliance des contraires »⁴⁹⁷, comme le dit Jacinthe Martel. Le commencement et la fin s’incarnent dans chaque objet :

Le *d’abord* et l’*enfin* sont ici confondus.

Tambour et batterie.

Chaque objet a lieu entre deux bans.⁴⁹⁸

Dans « Le Galet », la pierre est en ce sens une chose héraclitéenne. En effet, même si elle semble impassible et immobile, la pierre est en réalité « la seule chose qui y meure constamment »⁴⁹⁹. Elle n’a pas « un cœur de pierre », symbole de dureté, mais un cœur palpable et périssable : « Les pierres attendent d’éclater ou de devenir du sable »⁵⁰⁰. Elle manifeste autre chose que le seul symbole de la dureté : « Voilà à quoi sert la pierre. “Un cœur de pierre”, cela sert pour les rapports d’homme à homme, mais il suffit de creuser un peu la pierre pour se rendre compte qu’elle est autre chose que dure ; dure, elle l’est, mais elle est aussi autre chose »⁵⁰¹. Chaque chose vit la mort chaque instant et éternellement. C’est pourquoi ni la mort, ni l’éternité ne peuvent être considérées comme séparées de l’instant. Le fatal « va d’un pas égal »⁵⁰² ; « tout instant est fatal »⁵⁰³.

Il faut donc saisir les choses de Ponge, qui se trouvent dans le changement perpétuel, non plus du point de vue du *repos* ou de l’*immobilité*, mais du point de vue du *mouvement* et de la *vitesse*. Cette perspective correspondra à celle de Spinoza, selon qui « les corps se distinguent les uns des autres par rapport au mouvement et au

(« Parménide », *Les Présocratiques*, op. cit., p. 241). Aristote estime que l’abolissement de la génération et la corruption contredisent la physique : « Les uns abolissaient complètement la génération et la corruption, car ils affirmaient que nul existant n’est engendré ni ne se corrompt, et que c’est là seulement pour nous une apparence. Telle est la doctrine des disciples de Mélissos et de Parménide, qui, même si par ailleurs elle paraît fort remarquable, ne saurait être considérée comme parlant le langage de la physique. Car si certains existants sont inengendrés et parfaitement immobiles, leur cas relève d’une discipline différente et première par rapport à la physique » (*Ibid.*, p. 242). C’est pourquoi Sextus Empiricus dit que Aristote a qualifiés les disciples de Parménide et de Mélissos d’immobilistes et d’antiphysiciens : « immobilistes venant d’immobilité, et antiphysiciens parce que la nature est le principe du mouvement, et que prétendre, comme eux, que rien ne se meut, revient à abolir la nature. (Contre les mathématiciens, X, 46.) » (*Ibid.*, p. 243).

⁴⁹⁷ Note 11 sur « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 1181.

⁴⁹⁸ « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 779.

⁴⁹⁹ « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 53.

⁵⁰⁰ « La Pratique de la littérature », *Méthodes*, I, p. 673.

⁵⁰¹ « Tentative orale », *Méthodes*, I, p. 665.

⁵⁰² « De la nature morte et de Chardin », *L’Atelier contemporain*, II, p. 666.

⁵⁰³ *Ibid.*

repos, à la vitesse et à la lenteur, et non par rapport à la substance »⁵⁰⁴. En ce sens, les notions élaborées par Deleuze spinoziste telles que le « devenir fou », le « simulacre », l'« effet de la surface » seront très utiles pour appréhender des choses pongiennes. Selon Deleuze, Platon distingue deux dimensions des choses ; la dimension des choses qui sont limitées et mesurées, et celle des choses qui sont sans mesure et qui ne s'arrêtent jamais. La première correspond aux qualités fixes, et la seconde au « pur devenir » et aux mouvements. Les choses ayant des qualités fixes supposent des arrêts et des repos en établissant le présent et en assignant les sujets, tandis que les choses du « pur devenir » esquivent toujours le présent, faisant coïncider le futur et le passé⁵⁰⁵. Les deux dimensions correspondent respectivement à ce qui reçoit l'action de l'Idée et à ce qui se dérobe à cette action. Par conséquent, il s'agit davantage de distinguer les simulacres (=ce qui se dérobe à cette action) des copies (= ce qui reçoit l'action de l'Idée) que de différencier la copie du Modèle. Le simulacre résiste donc à la fois au Modèle et à la copie⁵⁰⁶. Le simulacre en tant que « devenir-fou » rend inutiles tous les efforts de saisir les choses dans leurs arrêts et leurs repos. Il fait également fondre tous les substantifs et adjectifs qui s'attachent au Même (l'identité) ; le moi, le monde et le Dieu⁵⁰⁷. C'est pour cette raison que, bien qu'ils soient « aussi réels (matériels) que l'objet dont ils émanent »⁵⁰⁸, les simulacres doivent être considérés plutôt comme événements verbaux. Cela explique pourquoi le simulacre s'appelle « devenir-fou ». Selon Deleuze, le plan d'immanence ne permet ni « des sujets » ni « des formations de sujets » ; c'est-à-dire qu'il ne présuppose ni le Sujet privilégié, ni le Même, ni l'Un. Sur ce plan, il s'agit donc de la

⁵⁰⁴ Baruch Spinoza, *Éthique*, Deuxième partie « De la nature et de l'origine de l'âme », Lemme I, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁰⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁰⁶ *Ibid.* : « Ce n'est pas la distinction du Modèle et de la copie, mais celle des copies et des simulacres. Le pur devenir, l'illimité, est la matière du simulacre en tant qu'il esquivé l'action de l'Idée, en tant qu'il conteste à la fois et le modèle et la copie ».

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 11 : « Car le nom propre ou singulier est garanti par la permanence d'un savoir. Ce savoir est incarné dans des noms généraux qui désignent des arrêts et des repos, substantifs et adjectifs, avec lesquels le propre garde un rapport constant. Ainsi le moi personnel a besoin du Dieu et du monde en général. Mais quand les substantifs et adjectifs se mettent à fondre, quand les noms d'arrêt et de repos sont entraînés par les verbes de pur devenir et glissent dans le langage des événements, toute identité se perd pour le moi, le monde et Dieu ».

⁵⁰⁸ « Braque ou Un méditatif à l'œuvre », *L'Atelier contemporain*, II, p. 707 : « celui-ci [Épicure] expose son hypothèse des *simulacres*, faits d'atomes aussi réels (matériels) que l'objet dont ils émanent ».

vitesse, des mouvements, d'agencements collectifs des molécules et particules⁵⁰⁹. Les choses en tant que « pur devenir » doivent donc être traitées à la fois au niveau de la molécule et au niveau de la vitesse. La Nature, en tant que champ des simulacres, ne laisse pas les choses demeurer chaque instant identiques.

En ce qui concerne le caractère temporel de la chose considérée comme « événement verbal », « les olives » exemplifient de façon excellente le simulacre pongien :

Olives vertes, vâtres, noires.

L'olivâtre entre la verte et la noire sur le chemin de la carbonisation. Une carbonisation en douce, dans l'huile – où s'immisce alors, peut-être, l'idée du rancissement

Mais... est-ce juste ?

Chaque olive, du vert au noir, passe-t-elle par l'olivâtre ? Ou ne s'agit-il plutôt, chez d'aucunes, d'une sorte de maladie ?⁵¹⁰

Les olives subissent une transformation progressive dans l'eau salée. Le mot *olivâtre* résume bien cette transformation de la couleur des olives passant du vert au noir. *Olivâtre* est une expression faisant terminer les adjectifs en *-âtre* afin de leur faire signifier une couleur intermédiaire, comme dans *noirâtre*, *verdâtre*, *blanchâtre*, *rougeâtre*, *bleuâtre*. En fait, le substantif *olive* dévoile peu de choses par rapport au changement de ses états, puisque, durant son marinage, l'olive n'est pas identique à chaque instant malgré la constance de son nom *olive*. Par conséquent, tous les essais visant à décrire les olives dans leurs repos et leurs arrêts échoueront sans aucun doute. En revanche, l'olivâtre, un nom de l'olive en tant que simulacre, nous permettra de saisir l'essence de l'olive en train de mariner.

« La Crevette » nous demande de la saisir dans sa vitesse. L'existence de la crevette se dévoile dans « la cinématique plutôt que dans l'architecture » :

⁵⁰⁹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 326 : « Et puis il y a un tout autre plan, ou une tout autre conception du plan. Là il n'y a plus du tout de formes ou de développements de formes ; ni de sujets et de formations de sujets. Il n'y a pas plus structure que genèse. Il y a seulement des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur entre éléments non formés, du moins relativement non formés, molécules et particules de toutes sortes. Il y a seulement des heccéités, des affects, des individuations sans sujet, qui constituent des agencements collectifs. Rien ne se développe, mais des choses arrivent en retard ou en avance, et forment tel ou tel agencement d'après leurs compositions de vitesse ».

⁵¹⁰ « Les Olives », *Pièces*, I, p. 753.

Objets pudiques en tant qu'objets, semblant vouloir exciter le doute non pas tant chacun sur sa propre réalité que sur la possibilité à son égard d'une contemplation un peu longue, d'une possession idéale un peu satisfaisante ; pouvoir prompt, siégeant dans la queue, d'une rupture de chiens à tout propos : sans doute est-ce dans la cinématique plutôt que dans l'architecture par exemple qu'un tel motif enfin pourra être utilisé... L'art de vivre d'abord y devait trouver son compte : il nous fallait relever ce défi.⁵¹¹

La crevette se déplace trop vite pour qu'on puisse la contempler en vue d'« une possession idéale ». C'est la raison pour laquelle il vaut mieux la saisir par sa vitesse, non pas par ses arrêts ou ses repos.

Il est à noter aussi que tous les mouvements des choses pongiennes se font surtout en surface plutôt que dans la profondeur. À travers le poème « La Robe des choses » (1928) écrit au milieu des années 1925-1930, dans lequel il souhaite se démarquer de l'héritage de Mallarmé pour se tourner vers le monde sensible⁵¹², Ponge exhorte son lecteur à découvrir des changements à la surface des objets dont les « ordinairement inaperçus événements sensationnels »⁵¹³ suffisent à notre émotion :

Une fois, si les objets perdent pour vous leur goût, observez alors, de parti pris, les insidieuses modifications apportées à leur surface par les sensationnels événements de la lumière et du vent selon la fuite des nuages, selon que tel ou tel groupe des ampoules du jour s'éteint ou s'allume, ces continuels frémissements de nappes, ces vibrations, ces buées, ces haleines, ces jeux de souffles, de pets légers.⁵¹⁴

Deleuze appelle ce mouvement des *événements incorporels à la surface* : « Les mélanges en général déterminent des états de choses quantitatifs et qualitatifs : les dimensions d'un ensemble, ou bien le rouge du fer, le vert d'un arbre. Mais ce que nous voulons dire par 'grandir', 'diminuer', 'rougir', 'verdoyer', 'trancher', 'être tranché', etc., est d'une tout autre sorte : non plus du tout des états de choses ou des

⁵¹¹ « La Crevette », *Le Parti pris des choses*, I, p. 48.

⁵¹² À ce propos, voir Jean Pierrot, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 50-55.

⁵¹³ « La Robe des choses », *Pièces*, p. 696.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 695-696.

mélanges au fond des corps, mais des événements incorporels à la surface, qui résultent de ces mélanges »⁵¹⁵. Le changement de la « Végétation » relève « des événements incorporels à la surface » opposés à l'épaisseur des corps. Les appareils végétatifs « grandissent » et « rougissent » :

Ils [les appareils végétatifs] grandissent en stature à mesure que la pluie tombe. [...] Enfin, l'on retrouve encore de l'eau dans certaines ampoules qu'ils forment et qu'ils portent avec une rougissante affectation, que l'on appelle leurs fruits.⁵¹⁶

Des événements incorporels à la surface de la végétation, « ayant le minimum d'être qui convient à ce qui n'est pas une chose, entité non existante »⁵¹⁷, s'expriment par le verbe comme *grandir*, *rougir*, non pas par des substantifs ou des adjectifs. Comme l'indique Deleuze dans *Logique du sens*, ce sont les Stoïciens qui ont découvert la « surface » en tant qu'« image de la pensée »⁵¹⁸. Ils n'attendent plus le salut des profondeurs de la terre (comme les Présocratiques), pas davantage du ciel de l'Idée (comme Platon). « Il s'agit toujours de destituer les Idées et de montrer que l'incorporel n'est pas en hauteur, mais à la surface »⁵¹⁹. L'incorporel n'est pas essence, mais événement, c'est-à-dire effet superficiel. Platonisme, « qui prétendait enfoncer encore plus le monde présocratique, l'écraser sous tout le poids des hauteurs, se voit destitué de sa propre hauteur, et l'Idée retombe à la surface comme simple effet incorporel »⁵²⁰. Ainsi, les Stoïciens, qui s'opposent à la fois aux Présocratiques et à Platon, ont découvert « l'autonomie de la surface, indépendamment de la hauteur et de la profondeur »⁵²¹. Le sens n'est réductible ni aux corps profonds, ni aux Idées hautes ; il « apparaît et se joue à la surface » « comme des lettres de poussière, ou comme une vapeur sur la vitre où le doigt peut écrire »⁵²² : « La philosophie à coups de bâton chez les Cyniques et les Stoïciens, dit

⁵¹⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 15.

⁵¹⁶ « Végétation », *Le Parti pris des choses*, I, p. 49.

⁵¹⁷ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 13.

⁵¹⁸ Cf. Gilles Deleuze, « Dix-huitième série, des trois images de philosophes », *Logique du sens*, op. cit., p. 152-158.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 157.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 158.

⁵²² *Ibid.*

Deleuze, remplace la philosophie à coups de marteau. Le philosophe n'est plus l'être des cavernes, ni l'âme ou l'oiseau de Platon, mais l'animal plat des surfaces, la tique, le pou. Le symbole philosophique n'est plus l'aile de Platon, ni la sandale de plomb d'Empédocle, mais le manteau double d'Antisthène⁵²³ et de Diogène de Sinope⁵²⁴ »⁵²⁵.

« Bords de mer » nous montre le mouvement de la mer qui se produit sur la surface :

La mer jusqu'à l'approche de ses limites est une chose simple qui se répète flot par flot. Mais les choses les plus simples dans la nature ne s'abordent pas sans y mettre beaucoup de formes, faire beaucoup de façons, les choses les plus épaisses sans subir quelque amenuisement. C'est pourquoi l'homme, et par rancune aussi contre leur immensité qui l'assomme, se précipite aux bords ou à l'intersection des grandes choses pour les définir. Car la raison au sein de l'uniforme dangereusement ballotte et se raréfie : un esprit en mal de notions doit d'abord s'approvisionner d'apparences.⁵²⁶

La mer, si grande soit elle, est une chose immense et uniforme avant qu'elle n'arrive à ses limites. En effet, le fond de la mer n'est rempli que de silence. C'est au bord de la mer que les choses se rencontrent et s'affectent au risque de s'amenuiser. C'est pourquoi le poète se précipite aux bords pour définir les choses dont le changement observable plutôt sur la surface qu'en profondeur révèle leur essence. Ponge rejoint sur ce point Henri Bergson qui dit : « l'art dilate notre perception, mais en surface plutôt qu'en profondeur »⁵²⁷. Selon Bergson, le changement, qui ne sera pas différent de l'événement incorporel à la surface chez Deleuze, est la substance même, accessible soit à la pensée, soit à l'expérience⁵²⁸ : « Faisons effort, au

⁵²³ Antisthène, en grec ancien Ἀντισθένης / Antisthénês (Athènes v. 444 – 365 av. J.-C.), philosophe grec, considéré comme le fondateur, ou au moins l'initiateur, de l'école cynique vers 390 av. J.-C.

⁵²⁴ Diogène de Sinope, en grec ancien Διογένης / Diogénês (Sinope v. 413 – Corinthe, v. 327 av. J.-C.), aussi appelé Diogène le cynique, est un philosophe grec de l'Antiquité et le plus célèbre représentant de l'école cynique. Il était aussi le maître de Zénon de Citium et le créateur du mot « cosmopolitisme ».

⁵²⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 158.

⁵²⁶ « Bords de mer », *Le Parti pris des choses*, I, p. 29.

⁵²⁷ Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, PUF, coll. « Quadrige », 1998, p. 175.

⁵²⁸ Cette vision sur le mouvement et le changement de Bergson se rapporte à la tentative de surmonter la métaphysique de Zénon d'Élée. D'après Bergson, la métaphysique de Zénon prend le mouvement et le changement pour l'absurdité : « La métaphysique est née, en effet, des arguments de Zénon d'Élée relatifs au changement et au mouvement. C'est Zénon qui, en attirant l'attention sur l'absurdité de ce qu'il appelait mouvement et changement, amena les philosophes – Platon le

contraire, pour apercevoir le changement tel qu'il est, dans son indivisibilité naturelle : nous voyons qu'il est la substance même des choses, et ni le mouvement ne nous apparaît plus sous la forme évanouissante qui le rendait insaisissable à la pensée, ni la substance avec l'immutabilité qui la rendait inaccessible à notre expérience »⁵²⁹. Ainsi, le plan d'immanence donne la priorité à la surface ; d'après Antonio Negri, de nouvelles études de Spinoza dans les années 60 ont proposé d'interpréter l'immanence spinoziste au niveau de la surface, non pas au niveau de la profondeur⁵³⁰.

Dans « Le Pain », c'est d'abord par le changement divers de la surface que le pain nous donne une impression magnifique, « quasi panoramique » :

premier – à chercher la réalité cohérente et vraie dans ce qui ne change pas » (Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, op. cit., p. 156). Comme on le sait, Zénon souligne l'impossibilité du mouvement par ses arguments célèbres : par exemple, « Achille ne peut jamais atteindre la tortue ! », « La flèche lancée est toujours immobile ». Pour cette raison, il cherche la réalité des choses au-dessus du temps, par-delà ce qui se meut et ce qui change, en dehors de ce que nos sens perçoivent : « elle ne faisait en réalité que substituer à l'expérience mouvante et pleine, susceptible d'un approfondissement croissant, grosse par là de révélations, un extrait fixé, desséché, vidé, un système d'idées générales abstraites, tirées de cette même expérience ou plutôt de ces couches les plus superficielles » (*Ibid.*, p. 8-9). En bref, Zénon prétend dépasser l'expérience pour trouver la vérité. Mais Bergson le réfute en disant que l'impossibilité du mouvement n'est que « l'enveloppe conceptuelle » (*Ibid.*, p. 9). Par exemple, le paradoxe d'« Achille et la tortue » résulte de la conviction fausse que l'on peut traiter le mouvement comme on traite l'espace. Bergson dit que la solution de ce paradoxe est très simple. A savoir, c'est d'interroger Achille, car il aurait, sans doute, finit par rejoindre et dépasser la tortue. Bergson imagine la réponse d'Achille : « Zénon veut que je me rende du point où je suis au point que la tortue a quitté, de celui-ci au point qu'elle a quitté encore, etc. ; c'est ainsi qu'il procède pour me faire courir. Mais moi, pour courir, je m'y prends autrement. Je fais un premier pas, puis un second, et ainsi de suite : finalement, après un certain nombre de pas, j'en fais un dernier par lequel j'enjambe la tortue » (*Ibid.*, p. 160). L'expérience dépasse la théorie. Et le mouvement comprend les repos, puisque le repos est une sorte de mouvement inactif. C'est la raison pour laquelle tout mouvement est indivisible. En un mot, le fond de toute la pensée doit se trouver dans l'expérience. C'est dans ce contexte que Bergson dit : « La métaphysique deviendra alors l'expérience même » (*Ibid.*, p. 9). Restituer au mouvement sa mobilité, au changement sa fluidité, au temps sa durée, telle est la métaphysique de Bergson.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 174.

⁵³⁰ Antonio Negri, « Une philosophie de l'affirmation », *Le Magazine Littéraire*, n° 493 consacré à Spinoza, trad. Judith Revel, Janvier, 2010, p. 70 : « La nouvelle interprétation détruisait l'idée d'une immanence conçue comme profondeur ; elle en donnait au contraire une lecture de surface. C'était donc à un Dieu « superficiel » que se confrontait le destin de l'homme, un Dieu qui constituait l'horizon immanent de la possibilité ». Ce sont surtout Gilles Deleuze et Alexandre Matheron qui ont contribué à la nouvelle interprétation de Spinoza dans les années 1960. Deleuze publie *Spinoza et le problème de l'expression* en 1968 (Paris, Éd. de Minuit, coll. « Arguments »). Matheron publie *Individu et communauté chez Spinoza* en 1969 (Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun »).

La surface du pain est merveilleuse d'abord à cause de cette impression quasi panoramique qu'elle donne : comme si l'on avait à sa disposition sous la main les Alpes, le Taurus ou la Cordillère des Andes.

Ainsi donc une masse amorphe en train d'éructer fut glissée pour nous dans le four stellaire, où durcissant elle s'est façonnée en vallées, crêtes, ondulations, crevasses... Et tous ces plans dès lors si nettement articulés, ces dalles minces où la lumière avec application couche ses feux, – sans un regard pour la mollesse ignoble sous-jacente.

Ce lâche et froid sous-sol que l'on nomme la mie a son tissu pareil à celui des éponges.⁵³¹

Le pain se métamorphose en montagnes par le changement de la surface provoqué par la chaleur du four. Sur la surface du pain, il y a des vallées, des crêtes, des ondulations et des crevasses, etc. On a l'impression d'assister à une scène remontant à la nuit des temps, où se produit le changement de la croûte terrestre. En ce sens, « le Pain » constitue la cosmogonie de Ponge avec « le Galet ». Cependant, on a du mal à trouver les transformations à l'intérieur du pain par rapport à celles qui interviennent à l'extérieur. C'est pour cette raison que le poète regarde l'intérieur du pain avec indifférence en le qualifiant d'« ignoble » et de « lâche ». Les changements panoramiques de la surface du pain ne sont que les « effets incorporels »⁵³² qui résultent des corps constituant le pain, de leurs actions et de leurs passions.

En ce sens, la lecture de Sartre semble contredire ce que le poète veut dire. En effet, celui-ci estime que Ponge s'intéresse moins aux apparences (c'est-à-dire à la surface) qu'à la substance interne de l'objet : « Ponge n'a pas pour but, ne l'oublions pas, de décrire l'ondoiement des apparences, mais la substance interne de l'objet, au point précis où elle se détermine elle-même »⁵³³. Et il ajoute : « Et l'être de chaque chose lui apparaît comme un projet, un effort vers l'expression, vers une certaine expression d'une certaine nuance de sécheresse, de stupeur, de générosité, d'immobilité »⁵³⁴. Or, il semble que Sartre ignore que le projet ou l'expression des

⁵³¹ « Le Pain », *Le Parti pris des choses*, I, p. 22.

⁵³² Quant aux effets de la surface, Deleuze dit que ce qui se produit à la surface de l'être n'est pas un être mais une manière d'être. Cette manière d'être est loin de changer la nature. Elle ne présuppose ni la passivité ni l'activité ; elle est purement un résultat, un effet. Pour Deleuze, les effets de la surface ne suivent pas l'ordre de l'être, mais l'ordre du devenir ; il se demande : « Pourtant quoi de plus intime, quoi de plus essentiel au corps que des événements comme grandir, rapetisser, être tranché ? » (Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 14).

⁵³³ Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses », *Situations I*, art. cit., p. 276.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 263.

choses ne se réalise qu'à travers le mouvement de leur surface, et que l'intérieur des choses est inséparable de leur extérieur, comme, chez Spinoza, le corps est inséparable de son âme. Dans la poétique de Ponge, les qualités des choses ne sont plus fixes, mais se transforment à tout moment par l'interaction entre l'intérieur et l'extérieur.

Les choses de Ponge se trouvant sur le plan de Nature sans finalité semblent souvent être des corps abandonnés au hasard. Pourtant elles ne sont ni des êtres inertes, ni des êtres purement passifs ; elles sont plutôt pleines d'*intensité*. Elles sont ouvertes à toutes les possibilités, puisqu'elles ne savent pas ce qu'elles vont et doivent devenir. Elles ne sont fidèles qu'à leur désir. En ce sens, l'idée des choses de Ponge n'est pas sans rappeler l'idée du Corps sans organes (CsO) de Deleuze. Ce concept, emprunté à Antonin Artaud par Deleuze et Guattari, désigne le corps qui n'est pas encore organisé ; il se définit surtout par le « continuum des intensités »⁵³⁵. On peut donc dire que ce corps constitue le champ où coule l'énergie. Il organise librement des rencontres avec d'autres corps selon son désir. Il n'y a aucune intervention de la force extérieure, voire transcendante. C'est pourquoi ce plan d'immanence s'appelle aussi « le champ d'immanence du désir »⁵³⁶. « Le morceau de viande » est un des CsO pongiens :

Chaque morceau de viande est une sorte d'usine, moulins et pressoirs à sang.
Tubulures, hauts fourneaux, cuves y voisinent avec les marteaux-pilons, les coussins de graisse.
La vapeur y jaillit, bouillante. Des feux sombres ou clairs rougeoient.
Des ruisseaux à ciel ouvert charrient des scories avec le fiel.
Et tout cela refroidit lentement à la nuit, à la mort.⁵³⁷

⁵³⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 191 : « Mais si le CsO est déjà une limite, que faut-il dire de l'ensemble de tous les CsO ? Le problème n'est plus celui de l'Un et du Multiple, mais celui de la multiplicité de fusion qui déborde effectivement toute opposition de l'un et du multiple. Multiplicité formelle des attributs substantiels qui constitue comme telle l'unité ontologique de la substance. Continuum de tous les attributs ou genres d'intensité sous une même substance, et continuum des intensités d'un certain genre sous un même type ou attribut. Continuum de toutes les substances en intensité, mais aussi de toutes les intensités en substance. Continuum ininterrompu du CsO. Le CsO, immanence, limite immanence. [...] Le CsO, c'est *le champ d'immanence* du désir, *le plan de consistance* propre au désir ».

⁵³⁶ *Ibid.*

⁵³⁷ « Le Morceau de viande », *Le Parti pris des choses*, I, p. 32.

Le morceau de viande est un corps vital et énergétique comme s'il était « une sorte d'usine ». Peu importe qu'il soit détaché d'un corps organique d'un animal plus parfait que lui-même, puisqu'il est encore plein d'énergie. Il est mort du point de vue de la notion de vie acceptée en général, mais il n'est pas encore mort du point de vue de l'intensité. Dans cette usine, il y a différents appareils en activité : moulins, pressoirs à sang, tubulures, hauts fourneaux, etc. Le fonctionnement continu de l'usine modifie à chaque instant le corps du morceau de viande. Celui-ci n'est donc pas un être fixe, mais un corps en train de se créer sans cesse. Des événements incorporels à la surface continueront jusqu'à ce qu'il soit définitivement mort, c'est-à-dire jusqu'à ce que l'« usine » refroidie ferme sa porte.

Dans « la Pomme de terre », il y a des CsO qui se trouvent profondément modifiés par les interactions entre eux :

Elle [l'eau] est en colère, au moins au comble de l'inquiétude. Elle se déperd furieusement en vapeurs, bave, grille aussitôt, pftte, tsitte : enfin, très agitée sur ces charbons ardents.

Mes pommes de terre, plongées là-dedans, sont secouées de soubresauts, bousculées, injuriées, imprégnées jusqu'à la moelle.

Sans doute la colère de l'eau n'est-elle pas à leur propos, mais elles en supportent l'effet – et ne pouvant se déprendre de ce milieu, elles s'en trouvent profondément modifiées. [...] Elles sont devenues molles, dociles. Toute acidité a disparu de leur pulpe : on leur trouve bon goût. [...] Reste ce bloc friable et savoureux, – qui prête moins qu'à d'abord vivre, ensuite à philosopher.⁵³⁸

Dans cette scène, il y a trois agents : la pomme de terre, l'eau bouillante et le poète en tant que metteur en scène. Or, qu'est-ce qui peut être attribué à la passion ou à l'action parmi ces trois choses ? La pomme de terre relève-t-elle de la passion et l'eau relève-t-elle de l'action ? Le poète relève-t-il aussi de l'action, puisqu'il met en scène les deux choses ? D'abord, l'eau ne semble pas, au contraire, appartenir purement à l'action, puisqu'elle est « très agitée sur les charbons ardents ». En fait, elle bout de colère ; elle s'inquiète. Elle est *passive* par rapport aux charbons. Par contre, elle fonctionne comme une action par rapport à la pomme terre, puisque l'eau

⁵³⁸ « La Pomme de terre », *Pièces*, I, p. 734.

bouillante rend par son intensité les pommes de terre molles, dociles. Les pommes de terre se trouvent encore une fois passives, puisqu'elles sont prêtes à être consommées dans la bouche de l'homme. Pourtant, les pommes de terre ne relèvent pas forcément de la passion, puisqu'elles permettent au poète de vivre, ensuite de philosopher. Ainsi, les trois choses ne sont pas purement des actions, ni des passions. Il n'y a que des interactions du fait de leur intensité.

C'est là que l'on rencontre le problème de l'« interpénétration » des CsO, comme on le voit dans « Escargots » :

Ils [les escargots] en [la terre] emportent, ils en mangent, ils en excrémentent. Elle les traverse. Ils la traversent. C'est une interpénétration du meilleur goût parce que pour ainsi dire ton sur ton – avec un élément passif, un élément actif, le passif baignant à la fois et nourrissant l'actif – qui se déplace en même temps qu'il mange.⁵³⁹

L'escargot et la terre ne sont pas toujours attribués respectivement à l'actif et au passif. La terre est considérée souvent comme passive par rapport à l'escargot, puisqu'elle ne semble avoir aucune volonté d'agir. Pourtant, ce n'est pas toujours l'escargot qui provoque des modifications entre eux, puisque la terre à la fois baigne et nourrit l'escargot. La boue, un des aspects de la terre, nourrit aussi les êtres semblables aux escargots ; elle « passe – et c'est réciproque – au travers des escargots, des vers, des limaces – comme la vase au travers de certains poissons : flegmatiquement »⁵⁴⁰. Il s'agit seulement de « ton sur ton », c'est-à-dire l'harmonie entre les choses. L'homme ne fait pas exception au « ton sur ton » : « Si vous l'avez empreinte de votre pas, elle vous a cacheté de son sceau. La marque réciproque... »⁵⁴¹. Entre la boue et les hommes, il y a une interaction. La boue s'attache aux hommes en laissant ses traces d'affection sous les chausses des hommes ; les hommes trouvent à leur tour dans la boue « une occasion de s'exercer peu facile »⁵⁴².

Le thème de l'interpénétration entre l'homme et la chose s'élargit dans *Pour un Malherbe*. Il s'agit là de l'interpénétration entre l'homme et le monde. Le monde

⁵³⁹ « Escargots », *Le Parti pris des choses*, I, p. 25.

⁵⁴⁰ « Ode inachevée à la boue », *Pièces*, I, p. 731.

⁵⁴¹ *Ibid.*

⁵⁴² *Ibid.*

muet nous traverse en nous nourrissant, comme la terre traverse l'escargot. Nous engendrons à notre tour le monde qui nous environne par nos expressions. Le monde a besoin de nous et réciproquement nous avons besoin du monde :

Nous avons à nous épanouir, développer, à engendrer le monde qui nous environne – ; plongés donc, baignés dans le monde muet – qui est notre milieu naturel, notre seule notre véritable patrie ; qui nous environne, nous traverse, nous alimente ; dont nous faisons partie ; [...] dont nous avons besoin comme il a besoin de nous ; où nous respirons comme il respire par nous.⁵⁴³

Il s'agit ici d'une respiration réciproque du monde et des hommes et d'une perception réciproque entre eux⁵⁴⁴. Ton sur ton, c'est un parfait mélange stoïcien, comme l'indique Deleuze : « L'ensemble des choses pris dans sa totalité forme nécessairement un mélange parfait, qui n'est rien d'autre que l'unité des causes entre elles ou le présent cosmique »⁵⁴⁵. Les mélanges parfaits signifient aussi les « corps unifiés du grand Cosmos » dépassant la distinction entre l'actif et le passif : « S'il y a des corps-passions, il y a aussi des corps-actions, corps unifiés du grand Cosmos »⁵⁴⁶. Dans les mélanges stoïciens, il ne s'agit plus, contrairement à ce que croyait Platon, ni de « mesure en hauteur, des combinaisons d'idées qui permettraient de définir de bons et de mauvais mélanges », contrairement aux Présocratiques, ni « de mesure immanente capable de fixer l'ordre et la progression d'un mélange dans les profondeurs de la Phusis »⁵⁴⁷. Le héros de la pensée stoïcienne n'est « non plus Dionysos au fond, ni Apollon là-haut, mais l'Hercule des surfaces, dans sa double lutte contre la profondeur et la hauteur »⁵⁴⁸. Le monde des mélanges dans lequel les corps se pénètrent et les parties coexistent est « celui d'une profondeur noire où tout

⁵⁴³ *Pour un Malherbe*, II, p. 56-57.

⁵⁴⁴ Pour Merleau-Ponty, le problème de « ton sur ton » se traduit par la réciprocité dans la perception de l'action et la passion : « Il n'y a pas de frontière nette entre celui qui voit et ce qui est vu. Ce qu'on appelle inspiration devrait être pris à la lettre : il y a vraiment inspiration et expiration de l'Être, respiration dans l'Être, action et passion si peu discernables qu'on ne sait plus qui voit est qui est vu, qui peint et qui est peint » (Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964, p. 31-32).

⁵⁴⁵ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 168.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 168.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 156.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 157.

est permis »⁵⁴⁹. En conséquence, il s'agit là de l'événement qui se produit par l'interpénétration des corps. C'est justement le « pur événement » ou le « pur exprimé » deleuzien : « L'éclat, la splendeur de l'événement, c'est le sens. L'événement n'est pas ce qui arrive (accident), il est dans ce qui arrive le pur exprimé qui nous fait signe et nous attend »⁵⁵⁰. L'événement ne se trouve pas dans l'avenir. Il est déjà là dans ce qui arrive.

Il s'agit aussi d'une temporalité spéciale des corps et des événements. Selon Deleuze, les Stoïciens distinguent deux sortes de temps correspondant respectivement à deux sortes de choses : le *présent vivant* (Chronos) et le *présent vide*, c'est-à-dire le passé-futur (Aiôn⁵⁵¹). Le premier constitue le temps des corps (ou les états des choses) ayant leurs actions et passions, et le deuxième le temps des effets incorporels (ou les événements) qui sont causés par les corps⁵⁵². Si les poèmes cités plus haut (« Les Olives », « Bords de mer », « Le Pain », « Le Morceau de viande », etc.) montrent une temporalité de l'Aiôn illimité présidant aux effets incorporels, « La Terre » montre une temporalité du *présent vivant*, c'est-à-dire du Chronos :

Ce mélange émouvant du passé des trois règnes, tout traversé, tout infiltré, tout cheminé d'ailleurs de leurs germes et racines, de leurs présences vivantes : c'est la terre. [...]

Voici aussi notre aliment ; où se préparent nos aliments. Nous campons là-dessus comme sur les silos de l'histoire, dont chaque motte contient en germe et en racines l'avenir. [...]

⁵⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁵⁰ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁵¹ Cf. *Ibid.*, p. 176.

⁵⁵² *Ibid.*, p. 13-14 : « Les Stoïciens à leur tour distinguent deux sortes de choses : 1° Les corps, avec leurs tensions, leurs qualités physiques, leurs relations, leurs actions et passions, et les « états de choses » correspondants. [...] Le seul temps des corps et états de choses, c'est le présent. Car le présent vivant est l'étendue temporelle qui accompagne l'acte, qui exprime et mesure l'action de l'agent, la passion du patient. Mais, à la mesure de l'unité des corps entre eux, à la mesure de l'unité du principe actif et du principe passif, un présent cosmique embrasse l'univers entier : seuls les corps existent dans l'espace, et seul le présent dans le temps. Il n'y a pas de causes et d'effets parmi les corps : tous les corps sont causes, causes les uns par rapport aux autres, les uns pour les autres. [...] 2° Tous les corps sont [...] causes de certaines choses, d'une tout autre nature. Ces *effets* ne sont pas des corps, mais à proprement parler des « incorporels ». [...] Ce ne sont pas des présents vivants, mais des infinitifs : Aiôn illimité, devenir qui se divise à l'infini en passé et en futur, toujours esquivant le présent. Si bien que le temps doit être saisi deux fois, de deux façons complémentaires, exclusives l'une de l'autre : tout entier comme présent vivant dans les corps qui agissent et pâtissent, mais tout entier aussi comme instance infiniment divisible en passé-futur, dans les effets incorporels qui résultent des corps, de leurs actions et de leurs passions ».

Voici enfin l'image présente de ce que nous tendons à devenir.
Et, ainsi, le passé et l'avenir présents.
Tout y a concouru : non seulement la chair des trois règnes, mais l'action
des trois autres éléments : l'air, l'eau, le feu.
Et l'espace, et le temps.⁵⁵³

Une poignée de terre concentre deux lectures simultanées du temps : « le passé et l'avenir présents ». En effet, dans une motte de terre, il y a une « histoire universelle »⁵⁵⁴. La terre résorbe le passé matériel et contient l'avenir possible, de sorte que « chaque homme peut toucher en chair et en os tous les possibles de ce monde dans son jardin »⁵⁵⁵. La terre exprime ainsi une « présence vivante »⁵⁵⁶.

Heidegger a raison, quand il écrit que « l'interprétation du temps comme l'horizon possible de toute entente de l'être en général est dorénavant son but »⁵⁵⁷, puisque l'on ne peut voir l'ouverture de l'être qu'à travers le temps. Il en va de même pour Ponge, puisque les choses dont Ponge traite dans ses poèmes se trouvent surtout dans l'horizon temporel. Les choses pongiennes ne sont pas des étants qui attendent leur salut dans l'avenir ou dans l'Être transcendant. En revanche, elles sont des étants purement temporels qui, se trouvant dans un grand cycle de l'univers, vivent pleinement leur instant en refusant les déterminations définitives. Les choses temporelles de Ponge doivent être saisies, en particulier, dans leur temporalité spéciale : *l'éternel retour* nietzschéen :

Le « rien ne se perd, rien ne se crée » des anciens matérialistes (Épicure)

⁵⁵³ « La Terre », *Pièces*, I, p. 749-750.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 749.

⁵⁵⁵ « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 54.

⁵⁵⁶ Cette pensée nous ne rappelle pas celle de Lovelock. Celui-ci considère la Terre comme un organisme vivant, qui s'appelle Gaïa : « La partie principale de ce livre concerne une nouvelle théorie de l'évolution qui ne nie pas la grandiose vision de Darwin, mais la complète en faisant observer que l'évolution des différentes espèces d'organismes n'est pas indépendante de l'évolution de leur environnement matériel. De fait, les espèces et leur environnement sont étroitement liés et évoluent comme un système unique. Je me propose de décrire l'évolution du plus grand organisme vivant, Gaïa » (James Lovelock, *Les Âges de Gaïa*, Éditions Robert Laffont, 1990, p. 16). Selon lui, les roches, l'air et les océans font partie de Gaïa comme la coquille fait partie de l'escargot. La Terre est un grand organisme vivant. Autrement dit, elle est le grand « espace-temps ». Cela revient à dire qu'il n'est donc pas possible de concevoir le temps pur séparé des choses. On peut dire plutôt que le temps n'est qu'un devenir des choses.

⁵⁵⁷ Martin Heidegger, *Être et temps* (1927), trad. F. Vezin, Paris, Gallimard, 1986, p. 10.

le retour éternel (Nietzsche), le cyclisme (La société du génie) (Borgès).⁵⁵⁸

Il est significatif que Nietzsche soit mentionné avec Épicure. En effet, on trouve là une forte affinité entre la fameuse formule atomiste « rien ne se perd, rien ne se crée » et l'éternel retour nietzschéen. Tout ce qui existe a déjà existé ; tout ce qui existe n'est donc qu'un retour de ce qui existait. En d'autres termes, l'idée atomiste du perpétuel assemblage et désintégration des choses n'est rien d'autre que l'éternel retour de Nietzsche, considéré comme le cycle matériel éternel des choses. Selon Marcel Spada, « c'est encore en référence à Épicure que Ponge ne voit pas en l'homme un être à l'âme spirituelle et immortelle, mais un élément de qualité à replacer dans le grand cycle de l'univers »⁵⁵⁹. Pour Nietzsche, l'éternel retour est saisi comme le cycle de l'existence : « Tout part, tout revient ; éternellement roule la roue de l'être. Tout meurt, tout refleurit, à tout jamais court l'an de l'être. Tout se brise, tout se remet en place ; éternellement se rebâtit la même maison de l'être. Tout se sépare, tout à nouveau se salue ; éternellement fidèle reste à lui-même l'anneau de l'être. A chaque instant l'être commence ; autour de chaque ici roule la sphère Là-bas. Le centre est partout. Courbe est la sente de l'éternité »⁵⁶⁰.

Selon Deleuze, l'éternel retour nous demande aussi deux lectures du temps correspondant respectivement à « un éternel retour physique » et à « un *autre* éternel retour » (lié à l'éthique des Effets)⁵⁶¹. D'abord, sur le plan du temps du présent vivant, il y a « un éternel retour physique ». Comme nous l'avons vu dans « La

⁵⁵⁸ *La Fabrique du Pré*, II, p. 434.

⁵⁵⁹ Marcel Spada, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 11.

⁵⁶⁰ Friedrich Nietzsche, « Le convalescent », *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Maurice de Gandillac, *op. cit.*, p. 239.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 77-78 : « La grandeur de la pensée stoïcienne est de montrer à la fois la nécessité des deux lectures et leur exclusion réciproque. *Tantôt* l'on dira que seul le présent existe, qu'il résorbe ou contracte en lui le passé et le futur, et, de contraction en contraction de plus en plus profondes, gagne les limites de l'Univers entier pour devenir un présent vivant cosmique. Il suffit alors de procéder suivant l'ordre des décontractions pour que l'Univers recommence et que tous ses présents soient restitués : le temps du présent est donc toujours un temps limité, mais infini parce que cyclique, animant un éternel retour physique comme retour du Même, et une éternelle sagesse morale comme sagesse de la Cause. *Tantôt à u contraire* on dira que seuls le passé et le futur subsistent, qu'ils subdivisent à l'infini chaque présent, si petit soit-il, et l'allongent sur leur ligne vide. La complémentarité du passé et du futur apparaît clairement : c'est que chaque présent se divise en passé et en futur, à l'infini. Ou plutôt un tel temps n'est pas infini, puisqu'il ne revient jamais sur soi, mais il est illimité, parce que pure ligne droite dont les deux extrémités ne cessent de s'éloigner dans le passé, de s'éloigner dans l'avenir. N'y a-t-il pas là, dans l'Aïôn, un labyrinthe tout autre que celui de Chronos, encore plus terrible, et qui commande un *autre* éternel retour et une autre éthique (éthique des Effets) ? »

Terre », tous les éléments de la Nature reviennent à une motte de terre. Sur le plan du temps de l'Aiôn, il y a un autre éternel : celui de « Maintenant de toujours » selon les termes de Heidegger. Le temps de l'Aiôn est un présent vide, parce que le présent « se divise à l'infini en passé et en futur, toujours esquivant le présent »⁵⁶². Le présent « n'ayant pas plus d'épaisseur que la glace »⁵⁶³ n'est rien d'autre que l'Instant. Nietzsche représente cet Instant par l'image du portique : « Vois ce portique, ô nain, repris-je. Il a deux faces. Deux voies ici se joignent, que ne suivit personne jusqu'au bout. Cette longue voie derrière dure une éternité. Et cette longue voie devant – est une seconde éternité. Elles se contredisent, ces voies, se heurtent de plein front ; – et c'est ici, sous ce portique, qu'elles se joignent. Le nom de ce portique est là-haut inscrit : “Instant !” »⁵⁶⁴ Pour Nietzsche, les deux éternités, le passé et le futur, n'ont pas été suivies jusqu'au bout. Elles sont en réalité des illusions, puisqu'elles ne s'articulent qu'à l'instant. C'est plutôt cet instant qui dure éternellement. L'éternité n'est donc plus le passé, ni le futur. L'instant lui-même est l'éternité, comme l'indique Heidegger : « Les trois phases du temps convergent, vers le Même et se rejoignent dans un unique Présent, dans un Maintenant stable. Ce Maintenant de toujours, la métaphysique le nomme : l'éternité »⁵⁶⁵. La Nature, qui est le champ de l'éternel retour en tant que « Maintenant de toujours », ne connaît donc pas le futur, ni l'avenir. Pourtant, les deux retours éternels doivent être saisis de façon complémentaire. En réalité, la Nature ne se divise pas en plan temporel et en plan spatial. L'éternel retour doit donc être abordé dans une dimension tant temporelle que spatiale. Comme le souligne Deleuze, ce qui est important dans l'éternel retour est le problème du « passage ». Ce qui revient n'est pas le *Même*, ni l'*Être* immuable et non-historique, mais le revenir lui-même constituant « l'être en tant qu'il s'affirme du devenir et de ce qui passe »⁵⁶⁶. Dans ce monde immanent, les

⁵⁶² Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 14.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 176.

⁵⁶⁴ Friedrich Nietzsche, « De la vision et de l'énigme », *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Maurice de Gandillac, op. cit., p. 177.

⁵⁶⁵ Martin Heidegger, « Qui est le Zarathoustra de Nietzsche ? », *Essais et conférences*, trad. A. Préau, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1958, p. 126.

⁵⁶⁶ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1962, p. 54-5 : « L'éternel retour est donc réponse au problème du passage. En ce sens il ne doit pas être interprété comme le retour de quelque chose qui est, qui est un, ou qui est le même. Dans l'expression de l'éternel retour, nous faisons un contresens quand nous comprenons : retour du même. Ce n'est pas l'être qui revient, mais le revenir lui-même constitue l'être en tant qu'il s'affirme du devenir et de

diverses et multiples choses, qui se trouvent au milieu du passage universel et éternel, reviennent sans cesse. C'est pourquoi Nietzsche considère l'homme comme un passage⁵⁶⁷.

L'éternel retour de Ponge se présente surtout comme le jeu et comme le cycle de la matière. Dans « De l'eau », on trouve le jeu puéril et éternel de l'eau et son « cyclisme perpétuel » :

LIQUIDE est par définition ce qui préfère obéir à la pesanteur, plutôt que maintenir sa forme. [...] De ce vice, [...] si bien que l'on peut faire de lui ce que l'on veut, et conduire l'eau dans des tuyaux pour la faire ensuite jaillir verticalement afin de jouir enfin de sa façon de s'abîmer en pluie : une véritable esclave.

... Cependant le soleil et la lune sont jaloux de cette influence exclusive, et ils essayent de s'exercer sur elle lorsqu'elle se trouve offrir la prise de grandes étendues, surtout si elle y est en état de moindre résistance, dispersée en flaques minces. Le soleil alors prélève un plus grand tribut. Il la force à un cyclisme perpétuel, il la traite comme un écureuil dans sa roue. [...]

Inquiétude de l'eau : sensible au moindre changement de la déclivité. Sautant les escaliers les deux pieds à la fois. Joueuse, puérile d'obéissance, revenant tout de suite lorsqu'on la rappelle en changeant la pente de ce côté-ci.⁵⁶⁸

L'eau refuse toute la forme pour obéir à la pesanteur. Mais elle jouit plutôt de son caractère exceptionnel ; « rusé, filtrant, contournant ». De plus, elle veut être volontairement l'objet du jeu de l'homme comme l'eau dans des tuyaux prête à jaillir et s'éparpiller. Malgré son caractère inquiétant dû à son déplacement incessant, elle ressemble à un enfant puéril qui s'infiltré innocemment dans la vie humaine. En effet, comme le dit Ponge dans *La Seine* (1947-1948), on est habitué à l'eau dès l'enfance : « Il me fallait commencer par l'eau, que la nature nous prodigue en quantités plus qu'industrielles, dont nous sommes habitués dès l'enfance à recevoir quotidiennement des impressions sensorielles, que nous pouvons, enfin, considérer avec volupté et détachement à la fois »⁵⁶⁹. Mais elle est essentiellement une chose qui

ce qui passe. Ce n'est pas l'un qui revient, mais le revenir lui-même est l'un qui s'affirme du divers ou du multiple ».

⁵⁶⁷ Friedrich Nietzsche, « Prologue de Zarathoustra », *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Maurice de Gandillac, *op. cit.*, p. 25 : « Ce que chez l'homme on peut aimer, c'est qu'il est un passage et un déclin ».

⁵⁶⁸ « De l'eau », *Le Parti pris des choses*, I, p. 31.

⁵⁶⁹ *La Seine*, I, p. 252.

se trouve dans « un cyclisme perpétuel », c'est-à-dire dans son cycle matériel. Le monde est en train de jouir de son éternel retour. Selon Nietzsche, les enfants sont vraiment le philosophe d'« un saint dire Oui » qui jouit de l'éternel retour en tant que « jeu » : « Innocence est l'enfant, et un oubli est un recommencement, un jeu, une roue qui d'elle-même tourne, un mouvement premier, un saint dire Oui »⁵⁷⁰. Comme le dit Maldiney, l'homme pongien n'est pas « un sujet en face d'un objet mais, jouant de la parole, il entre comme acteur dans le jeu du monde »⁵⁷¹.

L'« objeu » de Ponge pourrait s'accepter dans ce contexte de *jeu*. Pour Ponge, entre les mots et les choses, il y a un *jeu*. Se situant dans cet écart, le poème ne peut être qu'une expression toujours provisoire et susceptible d'être remise en *jeu*. Le poète participe avec humour à ce jeu qui resterait inachevé, mais perpétuel. On peut donc dire que le poème jouit de son *jeu*, comme l'eau jouit de son jeu. Ponge souhaite rendre compte, par ce double jeu de la chose et du mot, « de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde » :

Qu'on le nomme *nominaliste* ou *cultiste* ou de tout autre nom, peu importe : pour nous, nous l'avons baptisé l'*Objeu*. C'est celui où l'objet de notre émotion placé d'abord en abîme, l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage, considérées seules, sont manipulées de telle façon que, par la multiplication intérieure des rapports, les liaisons formées au niveau des racines et les significations bouclées à double tour, soit créé ce fonctionnement qui seul peut rendre compte de la profondeur substantielle, de la variété et de la rigoureuse harmonie du monde.⁵⁷²

Pour le poète, il s'agit d'un jeu « gratuit », tant que la poésie est considérée comme la forme extrême de ce jeu verbale :

C'est-à-dire qu'il semble s'agir véritablement d'un jeu, d'une activité de loisir au milieu de la vie automatique quotidienne, à laquelle vous pouvez instantanément revenir. D'un jeu sans conséquence, du moins le semble-t-il, et, comme on dit, gratuit.

⁵⁷⁰ Friedrich Nietzsche, « Des trois métamorphoses », *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Maurice de Gandillac, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁷¹ Henri Maldiney, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, Paris, Encre marine, 1993, p. 181 : « L'homme n'est pas un sujet en face d'un objet mais, jouant de la parole, il entre comme acteur dans le jeu du monde ».

⁵⁷² « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 778.

Et il va sans dire que la forme extrême de ce jeu est la poésie, le jeu purement verbal, sans imitation ni représentation de la « vie » elle-même, donc non le roman, l'histoire, le drame, mais le poème.⁵⁷³

La poésie apparaît certes comme un jeu gratuit, parce qu'elle joue avec des objets gratuits, c'est-à-dire des objets banals, sans conséquence. Est-elle une forme vraiment sans conséquence pour autant ? En réalité, elle n'est pas gratuite, parce qu'elle est « un outillage très précieux, qui a l'air de ne servir à rien », mais qui s'avérera, en de certains moments, inconcevablement utile »⁵⁷⁴. Les poètes n'imitent pas la vie ; ils ne se transforment pas en moralistes, mais ils révèlent la profondeur du monde en nous communiquant « leur propre émotion, leur surprise, leur émerveillement, leur sentiment de l'inouï, du fatal, voire du tragique en présence de la réalité quotidienne »⁵⁷⁵. En somme, à l'inverse de son apparence, la poésie est un jeu *précieux*, c'est-à-dire « une sorte de *clé* ou *grille* universelle »⁵⁷⁶.

Malgré l'affinité de l'eau avec l'homme, il est aussi vrai que le poète exprime des réserves sur l'eau :

L'eau m'échappe... me file entre les doigts. Et encore ! Ce n'est même pas si net (qu'un lézard ou une grenouille) : il m'en reste aux mains des traces, des taches, relativement longues à sécher ou qu'il faut essuyer. Elle m'échappe et cependant me marque, sans que j'y puisse grand-chose.

Idéologiquement c'est la même chose : elle m'échappe, échappe à toute définition, mais laisse dans mon esprit et sur ce papier des traces, des taches informes.⁵⁷⁷

Pour Ponge, l'eau est comparable à l'idée qui, échappant à toute définition, laisse dans l'esprit les traces du souci. L'obéissance de l'eau à la pesanteur, qui n'est pas sans rappeler l'obéissance de l'homme à l'idée, lui semble donc un scrupule maladif. Les qualités différentielles de l'eau constituent, aux yeux de Ponge, ses vices plutôt que ses vertus : « De ce vice, qui le [le liquide] rend rapide, précipité ou stagnant ; amorphe ou féroce, amorphe et féroce, féroce térébrant »⁵⁷⁸. C'est avec *La Seine*

⁵⁷³ « Appendice IV », *Le Savon*, II, p. 414.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ *Ibid.*

⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ « De l'eau », *Le Parti pris des choses*, I, p. 32.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 31.

(1946-1948) que la phobie de l'eau, qui caractérise l'imaginaire et l'écriture de Ponge, est surmontée de façon définitive. *La Seine*, témoignant « d'un changement d'attitude, esthétique et existentielle »⁵⁷⁹, est en effet « un texte charnière dont la rédaction fait prendre conscience à Ponge d'un changement de modèle fantasmatique ; au cristal ou au rocher, au solide jusque-là dominants mais non exclusifs, se substitue le liquide, dont il découvre qu'il est plus apte à rendre compte de son travail par réécritures et formulations multiples »⁵⁸⁰. *La Seine* est certes un texte déterminant dans lequel s'accomplit son appropriation du liquide amorcée avec « De l'eau » (1937-1939), « Berges de la Loire » (1941) et « Le Verre d'eau » (1948)⁵⁸¹. Ponge n'ignore pas qu'on lui reproche de ne s'occuper que du solide. Les critiques entre autres de Sartre et Camus l'ont poussé à étudier le liquide :

On m'avait beaucoup reproché, à propos du *Parti pris des choses* de ne m'occuper que du solide, que des objets solides. C'est un des leitmotiv de l'interprétation de Sartre et aussi de celle de Camus, que je suis l'écrivain, un écrivain pour les objets du solide. Là, j'avais donc à m'occuper du liquide, ce qui était particulièrement intéressant disons polémiquement pour moi, et j'en suis arrivé, bien sûr, à penser, comme il est écrit dans mon texte, que, finalement, il y aurait moins d'utopie, si vous voulez, à réaliser l'adéquation des écrits aux liquides, plutôt qu'aux solides.⁵⁸²

Dans *La Fabrique du Pré*, l'eau, qui semblait attachée naguère au cyclisme servile, est enfin considérée comme un élément essentiel à l'« élan vertical »⁵⁸³ de la vie. Les « deux principes inertes », l'eau et le minéral, s'unissent, en effet, pour créer une nouvelle matière vitale : « Le pré est l'émulation même. Il représente la transmutation au présent en une nouvelle matière (principe de la vie) des deux autres principes inertes : l'eau et le minéral, divisés et mêlés à l'extrême »⁵⁸⁴. La phobie du liquide de Ponge, que l'on rencontre surtout dans ses premières œuvres, s'expliquerait, comme nous le montre bien l'analyse de Collot, par des facteurs

⁵⁷⁹ Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, op. cit., p. 203.

⁵⁸⁰ Bernard Beugnot, notice sur *La Seine*, I, p. 996.

⁵⁸¹ *Ibid.*

⁵⁸² *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 129-130.

⁵⁸³ *La Fabrique du Pré*, II, p. 459.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 489.

complexes : esthétiques, idéologiques et psychologiques⁵⁸⁵. Esthétiquement, le liquide identifié avec le flot intarissable des paroles ne convient pas à l'esthétique du poète qui veut une écriture lapidaire. Idéologiquement, l'eau représente pour Ponge « le courant du non-plastique, de la non-pensée qui traverse constamment l'esprit »⁵⁸⁶. Psychologiquement et existentiellement, l'eau est pour lui quelque chose d'inquiétant, puisqu'elle évoque la féminité et toute genèse se confondant avec la mort. Cela ne sera pas sans rapport avec la mort de son père : dans les premiers textes de Ponge, Thanatos domine sur Eros. La résistance du liquide s'atténue avec « l'expérience bien certaine d'une persévérance dans son identité »⁵⁸⁷, particulièrement, par « la procréation d'un enfant » et par « celle d'un livre »⁵⁸⁸.

On peut découvrir le cycle microcosmique de l'eau même dans l'objet artificiel comme « La Lessiveuse » :

La lessiveuse est conçue de telle façon qu'emplie d'un amas de tissus ignobles l'émotion intérieure, la bouillante indignation qu'elle en ressent, canalisée vers la partie supérieure de son être retombe en pluie sur cet amas de tissus ignobles qui lui soulève le cœur – et cela quasi perpétuellement – et que cela aboutisse à une purification.⁵⁸⁹

La lessiveuse, « ni rutilante, ni si solennelle »⁵⁹⁰, mais « simple », et « tout à fait digne d'admiration », est comparable à l'huître qui constitue elle-même « un monde opiniâtrement clos », où l'on découvre un monde miniaturisé au niveau du cycle matériel. Le feu du foyer réchauffe l'eau se trouvant en bas de la lessiveuse, puis elle remonte le long du tuyau jusqu'au sommet de la lessiveuse afin de tomber « en pluie ». Pourtant, ce ne sont pas les appareils végétaux comme dans « Végétation »⁵⁹¹ que la pluie rencontre « avant d'atteindre le son »⁵⁹², mais des tissus ignobles. Ces derniers, comme les appareils végétaux, font l'expérience d'une modification corporelle par la rencontre avec la « pluie » ; ils deviennent de plus en plus dégrassés

⁵⁸⁵ À ce propos, voir Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, op. cit., p. 200-207.

⁵⁸⁶ *La Seine*, I, p. 278.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p. 247.

⁵⁸⁸ *Ibid.*

⁵⁸⁹ « La Lessiveuse », *Pièces*, I, p. 739.

⁵⁹⁰ *Ibid.*

⁵⁹¹ « Végétation », *Le Parti pris des choses*, I, p. 48-49.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 49.

à mesure que la « pluie » chaude tombe jusqu'à ce qu'ils atteignent « une blancheur extrême », « signe de la propreté corporelle des habitants de l'endroit »⁵⁹³, tandis que les appareils végétaux grandissent à mesure que la pluie tombe jusqu'à ce qu'ils forment leurs fruits « avec une rougissante affectation »⁵⁹⁴. Le cyclisme perpétuel de l'eau représenté dans ce poème n'est plus teinté d'une nuance plus ou moins négative comme le montre l'expression d'« un écureuil dans sa roue » dans « De l'eau », mais il symbolise plutôt une maturité et un renouvellement perpétuel, voire une purification perpétuelle. Dans « La Fin de l'automne », c'est grâce à la pluie que les feuilles mortes macérées pendant l'hiver fonctionnent comme la base du recommencement du printemps. La vérité « verte » n'est possible que par la pluie. Ainsi, la « Lessiveuse » rappelle, par sa fonction propre de dégrassement, le renouvellement de la Nature réalisé par le cycle de l'eau à l'échelle de la Terre. Il ne s'agit donc pas, dans ce poème, d'« une pure et simple métaphore » comme le montre la lecture de Sartre : « Comment ne pas voir en effet qu'il s'agit d'une pure et simple métaphore ? Y a-t-il besoin d'une lessiveuse pour réaliser ce schéma de la purification qui habite toutes les consciences et dont l'origine est bien plus lointaine et bien plus profondément enracinée en nous ? »⁵⁹⁵ Comme l'indique Collot, « la signification du texte ne se réduit ni à la référence ni à la l'autoréférence »⁵⁹⁶, c'est-à-dire au texte lui-même. D'ailleurs, Ponge ne veut pas sacrifier les choses au profit de telle ou telle leçon moralisante. Il ne faut donc pas réduire la signification de « La Lessiveuse » à la dimension purement métaphorique ; en effet, le texte raconte le fonctionnement réel et spécifique de la lessiveuse en même temps qu'il rappelle la toilette intellectuelle et le cycle de l'eau dans la nature. Si l'on réduit, comme Sartre, la description objective de la lessiveuse à la dimension purement métaphorique, on ne pourra jamais comprendre, comme l'indique Collot, ni la lessiveuse, ni la connotation affective et subjective que comporte la description objective : « Un passage de “La Lessiveuse” réunit, exemplairement ces trois dimensions du sens ; il décrit assez précisément le fonctionnement d'une “machine à vapeur”, mais évoque

⁵⁹³ « La Lessiveuse », *Pièces*, I, p. 740.

⁵⁹⁴ « Végétation », *Le Parti pris des choses*, I, p. 49.

⁵⁹⁵ Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses », *Situations I*, art. cit., p. 293.

⁵⁹⁶ Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon, 1991, p. 183.

également une explosion de colère, dont la valeur cathartique nous renvoie évidemment à la fonction purificatrice du texte lui-même »⁵⁹⁷.

Lucrèce nous montre bien la réalité de l'éternel retour en tant que cycle matériel : « La masse de la matière n'a jamais été plus condensée ni plus éparse qu'aujourd'hui : car rien ne vient s'y ajouter, comme rien ne s'en perd. Aussi le mouvement qui anime aujourd'hui les atomes est le même qu'ils ont eu dans le temps passé, et qui les emportera dans la suite infinie des temps ; et ce qui a coutume de naître naîtra dans les mêmes conditions, vivra, grandira, et vaudra par sa force, suivant la part assignée à chacun par les lois naturelles »⁵⁹⁸. Les atomes dans la Nature n'augmentent pas ; et ils ne diminuent pas non plus. En conséquent, il n'y a que le grand cycle matériel selon la loi de la Nature. Dans « Le Galet », l'ambition de Ponge de composer une sorte de cosmogonie le fait commencer par contempler ce grand cycle des matières :

Tous les rocs sont issus par scissiparité d'un même aïeul énorme. [...] Ainsi après une période de torsions et de plis pareils à ceux d'un corps qui s'agite en dormant sous les couvertures, notre héros, maté (par sa conscience) comme par une monstrueuse camisole de force, n'a plus connu que des explosions intimes, de plus en plus rares, d'un effet brisant sur une enveloppe de plus en plus lourde et froide. [...] De ce corps une fois pour toutes ayant perdu avec la faculté de s'émouvoir celle de se refondre en une personne entière, l'histoire depuis la lente catastrophe du refroidissement ne sera plus que celle d'une perpétuelle désagrégation. Mais c'est à ce moment qu'il advient d'autres choses : la grandeur morte, la vie fait voir aussitôt qu'elle n'a rien de commun avec elle. Aussitôt, à mille ressources. Telle est aujourd'hui l'apparence du globe. Le cadavre en tronçons de l'être de la grandeur du monde ne fait plus que servir de décor à la vie de millions d'êtres infiniment plus petits et plus éphémères que lui. [...]

Il est vrai que la pierre elle-même se montre parfois agitée. C'est dans ses derniers états, alors que galets, graviers, sable, poussière, elle n'est plus capable de jouer son rôle de contenant ou de support des choses animées. Désemparée du bloc fondamental elle roule, elle vole, elle réclame une place à la surface, et toute vie alors recule loin des mornes étendues où tour à tour la disperse et la rassemble la frénésie du désespoir.⁵⁹⁹

⁵⁹⁷ *Ibid.*

⁵⁹⁸ Lucrèce, *De la Nature*, II, v. 295-304.

⁵⁹⁹ « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 50-51.

De même qu'une motte de terre condense en elle l'« Histoire Universelle »⁶⁰⁰, de même un galet résume une cosmogonie. Un aïeul énorme engendre tous les rocs par « des explosions intimes », et puis tous les rocs engendrent leurs derniers états par « une perpétuelle désagrégation ». En outre, ce processus minéral fait apparaître le phénomène de la vie, qui va bientôt recouvrir toute la surface de la Terre. Les rocs détachés de la grandeur du monde ne supportent que des choses animées qui sont plus éphémères qu'eux. En ce sens, la vie n'est pas un phénomène si grand par rapport à la grandeur du monde. Elle n'est qu'« une dégradation de l'énergie solaire »⁶⁰¹, c'est-à-dire, une tiédeur proche de la mort : « Songez combien plus proche de la mort est la vie, cette tiédeur, que du soleil et de ses milliards de degrés centigrades ! »⁶⁰² Selon lui, « la vie n'est qu'une tiédeur de 37 degrés centigrades »⁶⁰³. La mort et la vie sont imbriquées l'une dans l'autre. Le destin des rocs n'est pas différent de celui des vies, parce que les rocs sont aussi obligés de finir leur vie dans la misère passant par des formes plus petites telles que « galets, graviers, sable, poussière ». Même s'ils semblent mourir, ils vont en réalité renaître dans les êtres soit animés soit non-animés. Ils se trouvent donc dans le grand cycle de la Nature ; ils ne sont pas épargnés par les lois de la Nature. Si le cycle de la pierre est pris en compte difficilement, c'est simplement parce que la pierre tourne moins vite que les autres choses telles que les végétaux, les animaux :

À l'esprit en mal de notions qui s'est d'abord nourri de telles apparences, à propos de la pierre la nature apparaîtra enfin, sous un jour peut-être trop simple, comme une montre dont le principe est fait de roues qui tournent à de très inégales vitesses, quoiqu'elles soient agies par un unique moteur.⁶⁰⁴

Dans ce chapitre, nous venons d'étudier comment les choses pongiennes existent concrètement sur le plan spatio-temporel d'immanence de la Nature. Les poèmes de Ponge, qui nous révèlent une nouvelle compréhension des choses, ne sauraient être saisis selon la catégorie esthétique de la tradition poétique, puisqu'il installe une

⁶⁰⁰ « La Terre », *Pièces*, I, p. 749.

⁶⁰¹ « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 782.

⁶⁰² *Ibid.*

⁶⁰³ « Une parole à l'état naissant » (propos recueillis par Marcel Spada), *Le Magazine littéraire*, n° 260, décembre 1988.

⁶⁰⁴ « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 53.

nouvelle esthétique matérielle avec ses objets poétiques. Dans la partie suivante, nous allons examiner sous divers angles une nouvelle littérature de Ponge qui sera formée à partir d'une compréhension matérialiste et immanente de la Nature.

DEUXIÈME PARTIE

Esthétique de la Nature

La voie qui peut être exprimé par la parole n'est pas la
Voie éternelle ; le nom qui peut être nommé n'est pas le
Nom éternel.⁶⁰⁵

Ponge nous demande de nous concevoir comme une partie non privilégiée de la Nature. Il nous demande également de concevoir la littérature comme une partie de la Nature : « De même, ne devons-nous concevoir nos écrits que comme partie, élément ou rouage de cette horloge, ou comme branchette ou feuille de ce grand arbre – également physique – que l'on nomme la Langue ou la Littérature française »⁶⁰⁶. Pour Ponge, la littérature, pas plus que l'homme, n'occupe de place

⁶⁰⁵ *Tao-te-King*, trad. Stanislas Julien, Paris, Librio, 2005, p. 19. Voici le texte original chinois : « 道可道, 非常道. 名可名, 非常名 ». 道 signifie littéralement la voie. Tao dans le titre *Tao-tö king* est une transcription phonétique du chinois 道. L'édition de la Pléiade suit la transcription phonétique pour cette première ligne de *Tao-tö king* : « Le Tao qu'on saurait exprimer / n'est pas le Tao de toujours. / Le nom qu'on saurait nommer / n'est pas le nom de toujours » (*Tao-tö king*, I, *Philosophes taoïstes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 3). Le tao est souvent traduit en langue européenne par des termes comme la voie, la signification, le principe, la nature.

⁶⁰⁶ *Pour un Malherbe*, II, p. 170.

privilegiée dans la Nature. En apparence, elle semble être une activité purement spirituelle, mais elle est en réalité basée sur la matérialité de la langue et de son sujet. En effet, le sujet de « Je ne sois que pense donc je suis »⁶⁰⁷ enraciné dans le monde matériel s'exprime par la langue également matérielle. Chez Ponge, s'il s'agit, sur le plan ontologique, de l'immanence de la Nature, il est à présent question, sur le plan esthétique, de « l'immanence de la littérature » dans laquelle même la littérature est considérée comme un mode de la *substance* qu'est la Nature. En ce sens, l'idée de l'art de Ponge s'apparente à celle de Goethe selon qui « l'art est une autre nature »⁶⁰⁸. Pour Goethe, l'art consiste à exprimer le rapport entre la nature et l'homme⁶⁰⁹. En remettant la littérature dans la Nature, Ponge veut que, loin de fonctionner comme un moyen de fuir la réalité, elle contribue au rétablissement du rapport entre l'homme et la Nature, de sorte que l'homme vive harmonieusement avec les choses dans la Nature. C'est pourquoi son projet esthétique se distingue d'un simple « projet existentiel » : « *D'une tentative de résolution existentielle* (par opposition à ce qui n'était d'abord qu'un *projet* existentiel »⁶¹⁰. Son projet esthétique ne demeure pas qu'une intention purement esthétique, mais il est bien un programme *pratique* qui veut *résolument* exalter la vie.

Dans cette partie, nous allons examiner comment la compréhension de la Nature physique de Ponge s'exprime dans la littérature en suivant deux enjeux majeurs : la relation entre la Nature et la littérature, ainsi que le nouveau lyrisme matérialiste.

⁶⁰⁷ « L'Araignée », *Pièces*, I, p. 764.

⁶⁰⁸ Goethe, *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 323 : « L'art est une autre nature, mystérieuse elle aussi, mais davantage intelligible ; car elle naît de la raison ».

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 322 : « Nous ne connaissons de monde qu'en tant qu'il est en rapport avec l'homme ; nous ne voulons d'art qu'en tant qu'il est empreint de ce rapport ».

⁶¹⁰ *Pour un Malherbe*, II, p. 169.

Chapitre I : La Nature et la littérature

Pour Ponge, les œuvres individuelles des auteurs sont comparables à un *mode* au sens spinoziste du terme, tandis que la littérature en tant qu'ensemble des écrits individuels est comparable à la *substance* également au sens spinoziste du terme. Les modes des écrits individuels – comparables aux feuilles – *expriment* la substance de la Littérature – comparable à un grand arbre. Mais ce qui est important, c'est que la substance qu'est l'arbre n'existe pas sans ses modes que sont les feuilles, comme la Nature en tant que substance n'existe pas sans ses modes que sont les choses. On trouve là une analogie entre Nature et Littérature. L'expression « la littérature littérante » qui fait sans doute référence à « la Nature Naturante » de Spinoza renforce cette analogie : « Pourquoi c'est seulement par la littérature littérante qu'on peut choisir de vivre »⁶¹¹. La Nature Naturante en tant que substance divine cherche à se produire elle-même, c'est-à-dire à persévérer dans son être, mais elle est aussi Nature Naturée, en tant qu'elle est le résultat de cette production. La Nature est donc à la fois Nature Naturante et Nature Naturée. En d'autres termes, la substance n'est pas séparée de ses modes. Il en est de même pour la Littérature. La Littérature littérante cherche à se produire elle-même, et elle est aussi en ce sens Littérature *littérée*, le résultat de sa production. La Littérature ne peut pas être considérée sans ses modes que sont les écrits individuels ; elle n'existera que par les efforts de chaque écrit cherchant à se produire. Si Ponge rapproche la Littérature de la Nature, c'est pour montrer que la Littérature naît et croît comme le suggère l'étymologie du mot *Nature*, et qu'elle est une activité tant spirituelle que matérielle menée par l'homme faisant lui-même partie de la Nature. De même que la Nature se donne et s'affirme comme telle, de même la littérature « s'avoue comme telle » ayant « le souci de la lettre, plus que des idées »⁶¹². La littérature que vise Ponge n'est pas celle qui cherche à expliquer la Nature selon des théories toutes faites, mais celle qui

⁶¹¹ « Pages bis, VIII », *Proêmes*, I, p. 218-219

⁶¹² Note 2 sur « Pages bis, VIII », *Proêmes*, I, p. 988.

cherche à décrire la Nature comme telle. C'est pourquoi sa poétique est caractérisée par l'adjectif « phénoménologique » :

Seule la littérature (et seule dans la littérature celle de description – par opposition à celle d'explication – : parti pris des choses, dictionnaire phénoménologique, cosmogonie) permet de jouer le grand jeu : de refaire le monde, à tous les sens du mot refaire, grâce au caractère à la fois concret et abstrait, intérieur et extérieur du VERBE, grâce à son épaisseur sémantique.⁶¹³

Comme il s'agit, chez Spinoza, de la Nature comme telle, il s'agit, chez Ponge, de la littérature comme telle faisant partie de la Nature.

La littérature en général s'assimile à un arbre dont les feuilles et les branches sont comparables aux œuvres individuelles des écrivains. Sans elles, l'arbre de la littérature n'aurait aucune raison d'être. Or, les œuvres des écrivains ne sont pas seulement les feuilles ou les branches de l'arbre de la littérature, mais ils sont aussi « la cime, la feuille suprême de la Littérature française »⁶¹⁴ face à l'avenir : « Pour ce qui est de notre appartenance à la Langue et Littérature françaises, naturellement nous leur appartenons *en cime*, en plein ciel, face à l'avenir, à l'inconnu, à la nuit »⁶¹⁵. De même que la Nature, qui signifie étymologiquement *naître*, croît sans cesse, de même l'arbre de la littérature auquel les écrivains appartiennent en cime – étymologiquement le mot *cime* vient « du grec *cuma*, pousse extrême »⁶¹⁶ – doit pousser de toutes ses forces : « Non, nous ne renoncerons pas à l'avenir. [...] Non certes, pour ce que nous nous occupons aujourd'hui de notre tronc et de nos racines, nous ne nous désintéressons pas de notre cime, nous ne renonçons pas à notre projet de fleurir »⁶¹⁷. C'est pourquoi Ponge préfère le verbe *croître*, lié à la Nature, au verbe *croire*, lié aux idées :

Voici aussi pourquoi nous préférons – et de loin ! – *croître* à *croire* : à cause de cette lettre de plus, le T, qui exprime la poussée de la cime, la poussée du

⁶¹³ « Pages bis, VIII » (1943), *Proèmes*, I, p. 218-219.

⁶¹⁴ *Pour un Malherbe*, II, p. 171.

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ *Ibid.* Ponge précise le sens étymologique du mot *cime* dans « Le Carnet du Bois de pins » : « *Cimes* : de *cuma*, tendron, de *κύω* : être gonflé par ce qui est engendré (la jeune pousse) » (*La Rage de l'expression*, I, p. 403).

⁶¹⁷ *Pour un Malherbe*, II, p. 166.

tronc vers le haut, vers l'avenir. Nous n'aimons croire que dans la mesure où cela nous aide à croître ; nous détesterions croire dans la mesure où ce ne serait plus que croître amputé de son T, et dès lors tonsuré, ou châtré, ou reclus dans l'inaction physique, dans l'euphorie trompeuse de la satisfaction et du repos.⁶¹⁸

Il n'est pas difficile de relever l'antimétaphysique de Ponge devant le mot « croire », puisque le verbe *croire* rappelle les idées métaphysiques. Ce qui est intéressant, c'est que le verbe *croître* représentant l'immanence de la Nature s'obtient facilement en ajoutant simplement le *T* symbolisant le dynamique de la Nature au verbe *croire* représentant la transcendance. En d'autres termes, si elle perd son *T* plein d'énergie vitale, la métaphysique matérielle (ou immanente) se dégradera pour céder sa place à la métaphysique transcendante « tonsurée, ou châtrée, ou recluse dans l'inaction physique ». La littérature ne doit pas être freinée par les idées, mais elle doit pousser, comme la lettre « T », vers le haut et vers l'avenir. À la différence du verbe *croire* encourageant l'« euphorie trompeuse », le verbe *croître* promet une vraie satisfaction en montrant que le fondement de la littérature est la terre, et que la littérature est ouverte au monde extérieur spatiotemporel. Ponge souligne que nous ne devons pas nous endormir pour faire croître l'arbre de la littérature :

Nous voyons bien aussi que notre nature est telle, notre tempérament tel, que nous ne nous endormirons jamais, ne nous reposerons jamais (quiétisme) en l'une ou l'autre de ces attitudes... Du moins, tant que nous continuerons à croître.⁶¹⁹

La thématique de « ne pas dormir » mérite notre attention, parce qu'elle est également importante dans l'atomisme antique. Lucrèce chante qu'« il est évident qu'aucun repos n'est accordé aux corps premiers à travers les profondeurs du vide »⁶²⁰. Comme les atomes sont tous emportés sans cesse dans le vide soit par leur propre poids, soit par le choc d'un autre atome, rien ne les retient. Dans l'univers, « il n'y a pas de fond, ni de lieu où puissent se fixer ces corps premiers »⁶²¹. On la

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 170.

⁶¹⁹ *Ibid.*

⁶²⁰ Voir Lucrèce, *De la Nature*, II, v. 80-99.

⁶²¹ *Ibid.*

retrouve plusieurs fois cette thématique dans « Le Carnet du Bois de pins ». Par exemple, « Des épingles à cheveux odoriférantes [...] / Et parmi ces rubans au tissu sans sommeil / ces rubans obliques sans sommeil / ces tissus obliques sans sommeil »⁶²². Sur le sol recouvert d'un « tapis élastique et vermeil »⁶²³ à la lueur crépusculaire, il y a des feuilles de pins comparées parfois aux épingles à cheveux, parfois aux rubans. Les rubans, tombés de pins, ne connaîtront pas le repos, parce qu'ils participent toujours au renouvellement de la nature même après leur mort, comme on le voit dans « La Fin de l'automne »⁶²⁴. Ce n'est pas seulement les rubans qui sont tissés d'atomes sans sommeil, mais le bois entier est aussi tissé par les atomes sans sommeil : « Qu'un peignoir de pénombre entachée de soleil / Obliquement tissu d'atomes sans sommeil / Constamment traversé de mouches sans sommeil »⁶²⁵. Le bois de pins est un peignoir « fait d'ombre entachée de soleil » que Vénus vêt. Tous les éléments fondamentalement atomiques constituant le bois tels que les pins, les mouches tissent le peignoir de Vénus. Et ce peignoir comme les rubans sont tissés de manière *oblique*. Le mouvement *oblique* des atomes *sans sommeil* – qui n'est pas sans rappeler le fameux « clinamen » lucrétien – désigne « la mobilité incessante des corpuscules »⁶²⁶. Les atomes ne dorment jamais, puisque, loin de disparaître, ils répètent inlassablement leurs rencontres et leurs séparations. Comme nous sommes nous aussi constitués d'atomes, nous ne devrions pas nous endormir afin de faire pousser nos esprits, notre littérature. L'arbre de la littérature n'a jamais dit son dernier mot. Ce que nous devons faire, c'est surtout enlever les obstacles qui empêchent l'arbre de la littérature de s'élever plus haut :

En particulier, peut-être avons-nous à balayer, arracher de notre pied, toutes les études, gloses, etc. qui l'étoufferaient bientôt, empêcheraient l'arbre de respirer, de s'élever plus haut, qui *nous* empêcheraient de faire notre devoir face au ciel, face à l'avenir, – et peut-être empêcheraient l'arbre (considéré objectivement) de croître encore, puisque nous ne pensons pas – nous ne pouvons penser – qu'il ait dit son dernier mot.⁶²⁷

⁶²² « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, I, p. 392.

⁶²³ *Ibid.*, p. 393.

⁶²⁴ « La Fin de l'automne », *Le Parti pris des choses*, I, p. 16.

⁶²⁵ « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, I, p. 395.

⁶²⁶ Note 17 sur « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, I, p. 1040.

⁶²⁷ *Pour un Malherbe*, II, p. 172.

Ainsi, pour Ponge, la littérature doit être saisie comme expression de la nature, et également dans sa relation avec la Nature. Afin de mettre en évidence l'esthétique *naturelle* de Ponge, nous allons d'abord examiner l'analogie entre la littérature et la nature, puis nous étudierons la littérature de Ponge en tant qu'approbation de la Nature.

1. La littérature naturalisée et la nature littérisée

Pour Ponge, la compréhension de la Nature matérielle ne peut être séparée de son esthétique d'autant que la littérature fait partie de la Nature. Il désire toujours placer la littérature au sein même de la nature pour qu'elle y fonctionne comme une machine. Rappelons que, chez Ponge, la Nature elle-même est une machine « nuancée, compliquée, variée »⁶²⁸. Et, selon lui, la nature est également une écriture. Il est nécessaire de considérer la nature déjà structurée comme le texte, de sorte qu'elle s'incorpore au domaine de l'écriture humaine. Il s'agirait donc, pour Ponge, de confondre l'écriture finie et la nature infinie en rendant la littérature « naturelle » et en rendant la nature « littéraire ». C'est ce que veut dire le titre de cette section « La littérature naturalisée et la nature littérisée ».

L'écriture de type lapidaire

Il est significatif que, pour Ponge, les textes idéaux soient ceux qui sont inscrits dans la pierre comme des épitaphes, des inscriptions romaines, qui s'exposent aux éléments naturels et qui subissent l'« œuvre du temps »⁶²⁹ :

À tort ou à raison, et je ne sais pourquoi, j'ai toujours considéré, depuis mon enfance, que les seuls textes valables étaient ceux qui pourraient être

⁶²⁸ *Pour un Malherbe*, II, p. 60.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 160.

inscrits dans la pierre ; les seuls textes que je puisse dignement accepter de signer (ou contresigner), ceux qui pourraient *ne pas* être signés du tout ; ceux qui *tiendraient* encore comme des objets, placés parmi les objets de la nature : en plein air, au soleil, sous la pluie, dans le vent. C'est exactement le propre des inscriptions. Et certes, je me souvenais, inconsciemment ou non, pensant cela, des inscriptions romaines de Nîmes, des Épitaphes, etc.⁶³⁰

Pour Ponge, la littérature n'est pas une représentation émanant d'un esprit purement immatériel, mais d'un esprit tant corporel qu'incorporel qui fait partie de la Nature. Les inscriptions, idéal littéraire de Ponge, montrent symboliquement que la littérature ne peut quitter ses fonds matériels et naturels. S'il aime surtout les inscriptions latines, c'est qu'elles exposent la matérialité de la langue latine et leur appartenance au monde physique d'autant plus qu'elles n'existent que comme écriture :

Les beaux textes en langue morte (par ex., pour nous, les textes latins) nous intéressent d'autant plus qu'ils n'existent pour nous que comme écriture, puisque nous ne savons du tout comment ils étaient prononcés. Parce que leur matérialité est évidente (inscriptions, gravures dans la pierre ou sur la cire, ou dans la glaise des tablettes – ou typographiquement sur les pages de nos livres de classe). Par ailleurs ce mutisme les rapproche encore pour nous des choses du monde physique.⁶³¹

À la différence des paroles qui disparaissent dès qu'elles s'énoncent, la littérature peut transmettre longtemps ses valeurs aux générations suivantes, tant qu'elle est inscrite dans la pierre. Ponge avoue qu'il s'intéresse depuis longtemps davantage aux éléments stables qu'aux éléments changeants, même dans une chose : « J'ai toujours préféré aux clochers les tours carrées, les maisons à tuiles rondes ; et presque, aux statues, leurs *socles* ; et presque, aux feuillages (voire aux fleurs et aux fruits), les troncs d'arbre »⁶³². Sa prédilection pour le solide par rapport au liquide et au gaz s'explique de la même façon. Tout ce qui maintient une constance relative, quel qu'il soit, peut « acquérir quelque assurance »⁶³³ au poète qui était obsédé par la mort depuis l'âge de 20 ans :

⁶³⁰ *Ibid.*

⁶³¹ « Les Sentiers de la création », *La Fabrique du Pré*, II, p. 433.

⁶³² *Pour un Malherbe*, II, p. 160.

⁶³³ *La Seine*, I, p. 247

Je cherchais un étau, une bouée, une balustrade. Plutôt donc qu'un objet liquide ou gazeux devait bien me paraître propice un caillou, un rocher, un tronc d'arbre, voire un brin d'herbe, et enfin n'importe quel objet résistant aux yeux par une forme aux contours définis, et aux autres sens par une densité, une compacité, une stabilité relatives également indiscutables.⁶³⁴

L'obsession de la mort causée principalement par la mort de son père a poussé le poète à s'attacher aux formes durables qui pourront vaincre la mort. C'est un remède qui l'aide à surmonter le thanatos. Il dit dans « SCVLPTVRE » que, pour que les formes éternelles soient nées, il faut comme condition « la nuit la plus complète » et « l'instant le plus fugitif »⁶³⁵. C'est paradoxalement le plus fugitif qui peut s'éterniser. Ainsi, la vie la plus fugitive sera éternisée par la littérature « fondue dans la pierre », caractérisée par son indestructibilité et son indifférence :

J'ai toujours pensé que ces textes [les textes classiques] contenaient *au moins autant* de passion et de sensibilité et de nuances que les textes romantiques ou impressionnistes, mais possédaient *en plus* [...] la qualité suprême, d'indestructibilité, d'indifférence impassible aux Quatre Éléments du Temps : l'Eau, l'Air, le Feu, la Terre [...] qui caractérise les inscriptions. Que le classicisme le seul tolérable soit la corde la plus tendue du baroque. [...] Mais encore faut-il que le baroque soit bien fondu dans la pierre.⁶³⁶

Le mollusque et les escargots, qui laissent une trace solide après leur mort, symbolisent de ce point de vue l'écriture lapidaire ; ils éternisent leur vie fugitive en inscrivant leurs paroles dans la coquille aussi solide que la pierre, d'autant que la coquille qu'ils savent tirer de leur propre substance⁶³⁷ « les exprime et les dépasse à

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 246

⁶³⁵ « SCVLPTVRE », *L'Atelier contemporain*, II, p. 582 : « Où il sera donc avancé premièrement que la sculpture contient dans son principe une contradiction absurde puisqu'elle se propose à gageure d'instituer à la lumière du jour des formes éternelles, tandis que son idée eut pour condition la nuit la plus complète et tient d'ailleurs non de l'éternel mais de l'instant le plus fugitif ».

⁶³⁶ *Pour un Malherbe*, II, p. 161-162.

⁶³⁷ « Escargots », *Le Parti pris des choses*, I, p. 27 : « Leur sécrétion même se produit de telle manière qu'elle se met en forme. Rien d'extérieur à eux, à leur nécessité, à leur besoin n'est leur œuvre. Rien de disproportionné – d'autre part – à leur être physique. Rien qui ne lui soit nécessaire, obligatoire ».

la fois »⁶³⁸. Ainsi, ils surmontent leur finitude en transformant leurs paroles éphémères en monuments solides⁶³⁹.

Pour le poète qui, « pour penser et pour écrire », s'appuie « sur les choses extérieures »⁶⁴⁰, une pratique d'écriture de type lapidaire est d'autant plus essentielle qu'elle sert de parapet contre les pensées et les idées :

Et c'est ainsi qu'il est naturel peut-être de concevoir un proverbe, voire n'importe quelle formule verbale et enfin n'importe quel livre comme une stèle, un monument, un roc, dans la mesure où il s'oppose aux pensées et à l'esprit, où il est conçu pour s'y opposer, pour y résister, pour leur servir de parapet, de voile, de pantagnère, enfin de point d'appui.⁶⁴¹

Pour ce type d'écriture, il faut des mots aussi concrets que les choses, et non des mots abstraits qui conviennent à l'expression des idées : « Pour parvenir à des textes qui puissent tenir sous forme d'inscriptions, il faut [...] que les mots soient surveillés. Et presque préférés aux idées (bien sûr). Qu'ils soient employés dans leur sens le plus certain, le plus immuable, celui qui ne risque pas de leur manquer un jour »⁶⁴².

La figue est une chose équivalente métaphoriquement à l'écriture de type lapidaire. D'abord, la figue a la couleur de la pierre : « Ces sortes de bourses molles, ces gros tétins couleur de pierre sèche, comportant cette sorte de pâte ou de confiture trop cuite »⁶⁴³. La couleur grise et la minéralité de la figue la rapproche de l'inscription :

En voici un commencement d'analyse :

1) Moins de verdure (*hostile*, acidité, crudité), plus de sucre (moins de vie animale, plus de minéralité mais assimilable chimiquement).

Id. pour la *couleur* : moins de violet, de pourpre et de vert ; plus de gris, de pourpre (plus foncé, cardinalice) et d'or.

2) Plus d'éternité (relative)

rapprochement avec la pierre (mais savoureuse)

⁶³⁸ Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, op. cit., p. 195.

⁶³⁹ Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge*, op. cit., p.142 : « Ainsi *Le mollusque* et *Les escargots*, “êtres à coquilles”, symbolisent le rapport de la parole au monument, c'est-à-dire de la survivance de la parole à celui qui la profère ».

⁶⁴⁰ *La Seine*, I, p. 246 : « Tu le sais aussi, il m'est naturel (et à vrai dire je ne puis faire autrement) pour penser et pour écrire, de m'appuyer sur les choses extérieures ».

⁶⁴¹ *La Seine*, I, p. 247.

⁶⁴² *Pour un Malherbe*, II, p. 160.

⁶⁴³ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 763-764.

rapprochement avec les inscriptions.⁶⁴⁴

La figue est plus encore rapprochée de l'inscription, lorsqu'elle est comparée à une chapelle romane en ruine, bâtie par des Romains qui auraient laissé des inscriptions qui ont toujours attiré Ponge :

C'est ainsi qu'il a bien dû vous arriver de rencontrer dans la campagne, au creux d'une région bocagère, quelque pauvre église ou chapelle romane enfouie dans l'herbe, comme un fruit tombé. Bâtie par des esprits simples sans beaucoup de façons, l'herbe, le temps, l'oubli l'ont rendue extérieurement presque informe. Et sa matière et sa couleur sont de la pierre.

Mais pourtant, parfois (très rare), le portail ouvert, luit au fond (en plein jour) un autel scintillant.

La figue (sèche, comme je l'aime) ressemble certes beaucoup à cela, avec cette différence pourtant qu'elle me semble assurément beaucoup plus sainte encore.⁶⁴⁵

La pauvre figue est abandonnée dans la nature comme une petite église ruinée par l'opération de l'oubli du temps. Mais elle garde pourtant, à l'intérieur, un autel scintillant qui luit encore même en plein jour. Il ne sera donc pas difficile de rapprocher cet autel scintillant, qui échappe à l'influence de l'oubli du temps, de l'inscription romaine. Les inscriptions romaines sont en effet abandonnées comme les figues, mais elles « luisent » toujours dans l'esprit du poète. En ce qui concerne la chapelle, il nous semble qu'elle est plutôt proche d'un temple polythéiste que d'un temple monothéiste comme l'église chrétienne, d'autant plus que, bâtie par les esprits simples, elle sombre dans l'oubli, comme le matérialisme de l'antiquité est systématiquement occulté dans la culture européenne. Les autels dans cette chapelle spinoziste vénérant la « Nature-Dieu » ne témoignent-ils pas de la renaissance d'un « courant matérialiste minoritaire »⁶⁴⁶ et également du paradis de la variété des choses, contrairement au paradis d'« une chose », voire d'« une vérité »?

Oh ! le triomphe, le jardin, le paradis de la merveilleuse variété des choses,
et des sensations qu'elles nous procurent, et des propositions de qualités
qu'elles nous offrent,

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 821.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 793.

⁶⁴⁶ Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge*, op. cit., p. 46.

et des morales, des arts de vivre qu'elles nous proposent,
des façons d'être.
Oh ! l'héroïsme de la moindre chose.⁶⁴⁷

La figue véritable et son écriture véritable seront au paradis de la merveilleuse variété des choses. Il s'agit, pour le poète, de rapprocher la figue des paroles de la figue réelle par la pratique de l'écriture de type lapidaire : « Mon but est de sortir la figue du monde des paroles et de la rejeter dans le paradis de l'existence »⁶⁴⁸. Les paroles qui seraient inscrites dans la chapelle de la nature lui raient longtemps en témoignant du paradis de l'existence.

La non-substantialité de la littérature

Ponge tend certes à écrire les textes comme les inscriptions dans la pierre qui garantissent leur transmission, mais il est aussi vrai qu'il veut que ses textes soient naturalisés en subissant des épreuves de la nature telles que le vent, le soleil, la pluie, sans être idéologiquement immortalisés. Ce qu'il veut n'est pas une stabilité absolue, mais relative. La littérature en tant qu'inscription ne peut éviter, comme les autres choses dans la nature, son destin de la dégradation, voire de la disparition, tant que l'auteur et la littérature font partie de la nature. Il faut noter que le mot *elementa* en latin désignant les atomes signifie en même temps les lettres qui servent de matériaux de la littérature. Cela revient à dire que les atomes et les lettres suivent la même règle pour former le corps ou le texte : la règle de permutation des éléments⁶⁴⁹. Ponge ne méconnaît pas une telle analogie entre le texte et la chose : « Il est bien évident que les *opera litteraria* le sont à partir des lettres et des mots et des signes de ponctuation, etc. (par simple permutation de ce que Lucrèce appelle *elementaria*) »⁶⁵⁰. Il exprime

⁶⁴⁷ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 769.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 823.

⁶⁴⁹ Patrick Meadows, *op. cit.*, p. 22-23 : « The same Latin word that means "atoms" in Lucretius's explanation also signifies "letters" : *elementa*, elements. Both the world of phenomena and the world of language exist through the permutation of their elements. We therefore find the same fundamental analogy linking world and language, things and words, in our poet's precursor, whose project he claimed as a model ».

⁶⁵⁰ *La Fabrique du Pré*, II, p. 426.

cette analogie par une formule impressionnante : « PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS »⁶⁵¹. Le parti pris des choses se double ainsi d'un compte tenu des mots⁶⁵². Étant donné l'analogie entre la composition atomique du monde et le tissage du texte⁶⁵³, les textes suivront les mêmes lois que les choses naturelles, c'est-à-dire les lois de la naissance, de la mort, de l'assemblage et de la dissociation. Autrement dit, le destin du texte littéraire en tant qu'inscription ne sera pas différent de celui des choses dans la nature. Le texte inscrit, au prix de la mort de l'auteur, sur la pierre « à des formules *claires*, et *impersonnelles* »⁶⁵⁴ ne peut pas éviter le destin fatal des choses ; il deviendra de jour en jour illisible au fur et à mesure que la pierre subit sous l'opération du temps l'amenuisement continu jusqu'à la démolition totale. La pierre, née des rocs « issus par scissiparité d'un même aïeul énorme »⁶⁵⁵, est en fait vouée à la mort ; elle disparaîtra, passant par le sable, en poussière, comme nous le constatons dans « Le Galet ».

Ponge préfère la matière, qui dure longtemps, aux idées qui s'oublient facilement. Parmi les matières, il préfère celles qui ont une forme solide à celles qui sont informes. Mais s'il préfère le solide au liquide ou au gaz, c'est parce qu'il le croit moins fugitif, et non parce qu'il croit sa consistance éternelle. Ne dit-il pas que la pierre, utilisée souvent comme symbole de dureté, est en fait « la seule chose qui meure constamment »⁶⁵⁶ ? Il en est de même pour les troncs d'arbre qui sont préférés par Ponge aux feuillages. Ils sont solides comme les socles des statues, les tours carrées aux cloches et les maisons à tuiles rondes, mais leur destin ne sera pas différent de celui des feuilles fugitives ; ils finiront leur vie dans la misère des cendres, qui se soumettront à leur tour à l'autorité du vent : « J'ai toujours préféré aux clochers les tours carrées [...] ; et peut-être encore les bûches ; et peut-être encore les cendres (la braise d'abord, puis les cendres) ; et peut-être encore le vent qui les

⁶⁵¹ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 522.

⁶⁵² Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, op. cit., p. 83.

⁶⁵³ Michel Serres, *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Paris, Minuit, 1977, p. 175 : « Les atomes, on le sait, sont des lettres ou sont comme les lettres. Leur entrelacement constitue le tissu des corps, de la même manière que les lettres, entre elles, forment des mots, des vides blancs, des phrases et des textes. La vieille discussion sur le nombre fini, indéfini ou infini, des éléments originaux se reproduit pour l'alphabet. L'ensemble des lettres différenciées reste fini, et leurs combinaisons, avec omission et répétition, sont en nombre infini ».

⁶⁵⁴ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 536.

⁶⁵⁵ « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 50.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 53

disperse »⁶⁵⁷. Ponge veut que ses textes survivent relativement longtemps comme des inscriptions dans la pierre ; il tend à inscrire de façon solide ses textes dans la nature comme la nature inscrit ses galets sur les plages, bien que ses textes soient voués à disparaître en poussière comme les galets en sable : « Je préfère donc cela ; et les galets dans la mer et sur les plages, etc »⁶⁵⁸. Une œuvre, qui naît par les étapes du cycle telles que « révéler, élaborer, raffiner, abolir »⁶⁵⁹, si belle soit-elle, doit être détruite après avoir atteint son point de perfection, comme les atomes se désagrègent après avoir formé quelque corps. Mais cette destruction ne veut pas dire la fin définitive, mais la promesse d'un renouvellement⁶⁶⁰. Rappelons l'axiome de l'atomisme antique que « rien ne peut retourner au rien, puisque rien ne naît du rien ».

« L'Araignée » résume bien ces enjeux : la relation entre l'auteur et le lecteur, la non-substantialité de l'œuvre, son incessant renouvellement :

Beaucoup plus tard, – ma toile abandonnée – de la rosée, des poussières
l'empêseront, la feront briller – la rendront de tout autre façon attirante...

Jusqu'à ce qu'elle coiffe enfin, de manière horrible ou grotesque, quelque
amateur curieux des buissons ou des coins de grenier, qui pesterait contre elle,
mais en restera coiffé.

Et ce sera la fin...

Mais fi !

De ce répugnant triomphe, payé par la destruction de mon œuvre, ne
subsistera dans ma mémoire orgueil ni affliction, car (fonction de mon corps
seul et de son appétit) quant à moi mon pouvoir demeure !⁶⁶¹

Dans ce poème où le texte littéraire est comparé à la toile, la « toile-texte » n'est pas une substance impérissable ; elle sera trempée de rosée et se couvrira de poussière au fil du cours du temps. Elle s'abîmera enfin par la tête de quelque amateur curieux. Mais l'« araignée-auteur » ne s'y attachera pas, parce qu'elle sait bien que son « toile-texte » est vouée à la destruction sous l'œuvre du temps. Elle ne se

⁶⁵⁷ *Pour un Malherbe*, II, p. 160.

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 111.

⁶⁶⁰ Cf. Notice sur « L'Opinion changée quant aux fleurs », *NNR*, II, II, p. 1699.

⁶⁶¹ « L'Araignée », *Pièces*, I, p. 765.

découragera pas pour cela, parce qu'elle a encore le pouvoir de créer à nouveau des « toiles-textes »⁶⁶².

Il est intéressant de voir que le destin du texte ressemble à celui de la coquille. Le texte rapproché de l'inscription lapidaire est comparable à la coquille, tandis que le lecteur du texte est comparable au pagure qui vient « s'y fixer à la place du constructeur défunt »⁶⁶³. Même après la disparition de l'auteur, sa « coquille-texte » servira encore d'une demeure de « pagure-lecteur ». Mais ce texte solide n'évitera pas finalement le destin fatal d'une désagrégation totale ; il se réduira en mille morceaux en se mêlant aux sables fins d'une plage. De même que la « plage » de la coquille devient blanche par sa désagrégation totale, de même la « page » du texte deviendra un jour vide. Ainsi, la *page* littéraire se naturalise en *plage* naturelle. Mais, ce processus de la désagrégation ne finit pas à l'étape de la plage. La « coquille-texte » deviendra enfin immatériel passant par le stade de la poussière. Dans « Notes pour un coquillage », le destin de la « coquille-texte » se présente de façon dramatique :

Ô Louvre de lecture, qui pourra être habité, après la fin de la race peut-être par d'autres hôtes, quelques singes par exemple, ou quelque oiseau, ou quelque être supérieur, comme le crustacé se substitue au mollusque dans la tiare bâtarde.

Et puis, après la fin de tout le règne animal, l'air et le sable en petits grains lentement y pénètrent, cependant que sur le sol il luit encore et s'érode, et va brillamment se désagréger, ô stérile, immatérielle poussière, ô brillant résidu, quoique sans fin brassé et trituré entre les laminoirs aériens et marins, enfin ! l'on n'est plus là et ne peut rien reformer du sable, même pas du verre, et C'EST FINI !⁶⁶⁴

⁶⁶² Jean Pierrot envisage ce poème sous un autre aspect, c'est-à-dire, sous l'angle de la non-priorité du langage parlé s'opposant au langage écrit : « C'est aussi la trace de l'escargot et la toile de l'araignée, toutes deux vouées à une fin rapide, la première à la moindre pluie qui immanquablement l'efface, la seconde détruite au premier coup de vent, ou par le passage d'un animal » (Jean Pierrot, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 340).

⁶⁶³ « Le Mollusque », *Le Parti pris des choses*, I, p. 24.

⁶⁶⁴ « Notes pour un coquillage », *Le Parti pris des choses*, I, p. 40.

Le « Louvre de lecture »⁶⁶⁵, monument textuel comparable à l'inscription lapidaire, n'est pas une substance qui dure éternellement, même s'il surmonte sa fugacité par sa forme solide. En effet, il va « connaître à son tour la désagrégation sur les grèves du temps »⁶⁶⁶ ; en subissant le changement consécutif des lecteurs (l'homme – l'animal – le minéral), le monument textuel se désagrègera jusqu'à ce qu'il devienne poussière immatérielle. Le « Louvre de lecture », ainsi que « le galet », concrétise le travail du temps caractérisé par le constant procès de destruction. Toutes les choses ayant une forme telles que l'écriture, la coquille, le monument sont également prises dans un même devenir héraclitéen.

Sartre voit une crise de l'homme et de la littérature dans la pensée radicale de Ponge sur la non-substantialité du monde et du texte. Il estime que Ponge prépare une « inoffensive et radicale catastrophe » par ses textes. Selon lui, cette catastrophe n'est rien d'autre que la minéralisation de l'homme, c'est-à-dire « sa totale adhésion à soi »⁶⁶⁷. Dans des poèmes de Ponge, l'homme n'est plus un sujet sensible qui se projette vers le monde, mais un être minéral qui existe « avec sa conscience entière sur le mode d'être de la chose »⁶⁶⁸ : « Monde étrange, écrit Sartre, où l'homme est présent par ses entreprises, mais absent comme esprit et comme projet »⁶⁶⁹. Il est insensible au monde extérieur ; il n'y a « plus de fuite anxieuse, ni de colère, ni d'angoisse »⁶⁷⁰. Toutes les choses se trouvent dans les places qui leur conviennent, sauf les hommes « dépouillés du projet » : « Nous voici donc à la campagne. Même au centre de la ville, la campagne s'est glissée. Un chou dans un jardin, un galet sur la grève, un camion sur la place, une cigarette dans le cendrier ou plantée dans une

⁶⁶⁵ On retrouve cette expression dans *Pour un Malherbe* : « Mais Malherbe n'avait pas à écouter cette objurgation. / Il fallait bien abattre beaucoup d'arbres dans la forêt barbare de Brocéliande pour y entendre parler les chênes, pour y créer aussi la clairière où bâtir ensuite notre Louvre de Lecture (où l'on ne se nourrit plus de glands) » (p. 209).

⁶⁶⁶ Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge*, op. cit., p.143.

⁶⁶⁷ Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses », *Situations I*, art. cit., p. 287-288 : « Il pressent le regard de ce singe, il le sent déjà sur lui : sous ces yeux médusants, il sent ses humeurs se solidifier, il se transforme en statue ; tout est fini, il est de la nature du roc et du galet, la stupéfaction de la pierre paralyse ses bras et ses jambes. C'est cette inoffensive et radicale catastrophe que ses écrits visent à préparer. [...] Mais, plus encore, il semble qu'il ait choisi un moyen rapide de réaliser symboliquement notre désir commun d'exister enfin sur le type de l'en-soi. Ce qui le fascine dans la chose, c'est son mode d'existence, sa totale adhésion à soi, son repos ».

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 288.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 281.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 288

bouche, c'est tout un, puisque nous nous sommes dépouillés du projet »⁶⁷¹. Aux yeux de Sartre, Ponge semble vouloir que la civilisation humaine entière soit une immense nécropole de coquillages : « Et son désir ultime, c'est que cette civilisation entière apparaisse un jour, avec ses livres, comme une immense nécropole de coquillages aux yeux d'un singe supérieur, chose lui-même, qui feuillettera distraitement ces résidus de notre gloire »⁶⁷². Mais Ponge n'a aucune intention de sous-estimer l'homme et sa civilisation. Pour lui, il s'agit seulement de le replacer dans la nature, c'est-à-dire de lui ôter sa place privilégiée dans la nature pour le naturaliser, non pas pour le minéraliser. En gardant en tête la critique de Sartre, Ponge souligne qu'il ne veut ni que l'homme disparaisse, ni que, laissées comme les coquillages vides, ses œuvres témoignent de son passage sur la Terre :

Loin de moi, en effet, la pensée, bien qu'on ait cru pouvoir me l'attribuer, de désirer une catastrophe telle que l'homme y disparaisse et que mes écrits, seuls incorruptibles témoins de son passage sur la terre, y demeurent comme tels coquillages vides sur une grève déserte, au su et au vu de la seule étendue.⁶⁷³

Ponge n'a pas d'aversion envers l'homme au point de vouloir sa disparition ; il ne pense pas pour autant que l'homme a le privilège de dominer la nature : « Et loin de moi, aussi bien, l'idée naïve que l'homme puisse jamais à proprement parler domestiquer la nature et la plier à sa volonté. Je ne suis pas dénaturé au point de me désolidariser d'avec mon espèce, ni fou au point de considérer l'homme bien autre chose qu'un ciron »⁶⁷⁴. L'homme n'est qu'un être fragile et insignifiant par rapport à la nature puissante. Il considère la faiblesse de la civilisation humaine dans le rapport entre le soleil et la terre sur laquelle l'homme se tient : « La moindre aggravation un peu conséquente du phénomène des taches solaires suffirait à provoquer un tel refroidissement à la surface de notre globe que toute vie en disparaisse à jamais »⁶⁷⁵. La civilisation humaine, y compris la littérature, est certes, aux yeux des hommes, un grand événement déployé sur la Terre, mais elle est, aux yeux de la Nature, presque

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 260.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 287

⁶⁷³ *La Seine*, I, p. 256.

⁶⁷⁴ *Ibid.*

⁶⁷⁵ *Ibid.*

insignifiante. Cette relation entre le soleil et la terre peut s'appliquer métaphoriquement à la relation entre notre corps et les microcosmes qui l'habitent ; le moindre geste ou la moindre perte d'une cellule de notre corps peut provoquer la disparition de millions de civilisations microscopiques de microbes qui parasitent notre corps :

Songe-t-on aux catastrophes que provoque dans une quantité incalculable d'univers microscopiques le moindre de nos gestes, ou même, sans que nous bougions le petit doigt, la moindre périlclitation d'une des innombrables cellules qui composent le tissu dont est fait l'ongle de ce petit doigt ? Il se peut que des millions de civilisations microscopiques s'y trouvent irrémédiablement englouties.⁶⁷⁶

La poétique de Ponge, qui envisage la civilisation de l'homme dans la nature, s'articule notamment dans *La Seine*. Le fleuve, un des symboles importants de la nature, coule au sein de la civilisation : « Oui, le fleuve est ce cours d'eau sauvage qui passe à travers tout, à travers les monuments des civilisations les plus raffinées »⁶⁷⁷. La raison pour laquelle l'homme a choisi les bords des rivières est surtout qu'ils lui offrent la nourriture et le logement⁶⁷⁸. Or, la civilisation humaine aurait été possible en particulier par sa volonté plastique face au grand chaos de la nature qu'est le fleuve non-plastique : « C'est le courant du non-plastique, de la non-pensée qui traverse constamment l'esprit, écoulant ses détritrus, ses débris, ses ressources, les jetant à la mer. Aveugle et sourd. Froid, insensible »⁶⁷⁹. Pourtant, l'homme civilisé ne peut pas toujours saisir la nature sauvage comme le fleuve de la Seine : « elle coule à Paris où nous pouvons commodément la saisir, ou plutôt, à vrai dire, nous désespérer (ou nous exalter) de ne pouvoir la saisir »⁶⁸⁰. En effet, la Seine existe depuis toujours, même avant l'entrée de l'homme sur la scène de la Terre. Même si elle « ne montre aucune gorge, aucun canon, aucune cataracte, enfin aucun

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 278.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 255 : « Toujours est-il qu'ils ont pris l'habitude de boire et de cuire leurs aliments à l'eau douce[...]. Voilà pourquoi ils choisirent souvent les bords des rivières pour s'y installer. Peut-être aussi parce que ces bords constituaient les seules clairières dans une forêt obscure où ils se seraient étiolés ».

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 278.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 253.

accident grandiose ni pittoresque qui exige de nous des sentiments violents »⁶⁸¹, la Seine se trouve hors de la portée de l'homme. Elle était couverte par la mer jusqu'à la forêt de Fontainebleau ; après le recul de la mer, « elle y court encore » comme « la lumière de ces étoiles, mortes depuis des millénaires, qui ne cesse pourtant de nous parvenir »⁶⁸² ; elle garde non seulement les traces d'une époque glaciaire telles que « des ossements de rennes et de mammouths », mais aussi les traces d'une époque où « la Seine coulait au sein d'une forêt tropicale » telles que « des os de tigres et d'éléphants ». Les civilisations avancées ne sont que très récentes, si l'on les replace à l'échelle du temps immémorial de la nature. Or, le contraste entre la civilisation et la nature ne permet pas d'aboutir nécessairement à la divinisation ou à l'absolutisation de la nature. Ponge n'aime pas que les fleuves soient divinisés :

Et n'est-il pas plaisant de penser, une telle idée de notre fleuve étant acquise, que de pareilles rigoles aient pu jamais être divinisées ! Mais certes elles pouvaient l'être, par les cirons que nous sommes ! Je ne m'en étonnerai pas plus longtemps.⁶⁸³

La divinisation du fleuve n'est qu'une idée fausse que l'homme a inventée vis-à-vis du « courant du non-plastique, de la non-pensée », comme l'idée de Dieu inventée pour échapper à la peur de la nature. C'est pourquoi Ponge déteste la littérature qui divinise le fleuve : « S'il est une littérature que j'abhorre, c'est bien celle, en termes lyriques, qui divinise l'Ève, l'Onde : cette littérature à la Reclus »⁶⁸⁴. Si le fleuve intéresse Ponge, c'est que, en lui rappelant la grandeur de la nature, il concerne l'être humain et ses écrits en tant que partie de la nature. Contrairement à la Seine, ses textes, qui témoigneraient de l'existence d'une civilisation humaine comme celle de Paris, ne survivraient de toute façon pas à la nature :

Certes, Paris est l'une des plus célèbres villes du monde. Et certes, il y a probabilité qu'elle le reste longtemps encore. Longtemps encore, comme Ninive ou Babylone, après avoir été matériellement effacée de la surface de la terre. Nos écrits, et leur souvenir dans la mémoire des hommes, contribueront principalement à cette longue survivance. Mais nos écrits eux-

⁶⁸¹ *Ibid.*

⁶⁸² *La Seine*, I, p. 254.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 289.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 277.

mêmes pourront à leur tour avoir disparu, et même de la mémoire des hommes, et toute humanité, toute vie même de la surface du globe, que la Seine y coulera encore.⁶⁸⁵

La littérature est en un sens un acte de nommer la nature. La nature ainsi nommée s'introduit dans la sphère humainement significative au nom de la culture. Mais la nature coulait avant la nomination humaine et coulera sans se soucier d'une telle nomination :

Bien avant qu'aucune notion ait pu en être formée, bien avant tout entendement, bien avant la formation d'aucun crâne, un fleuve ici déjà coulait, sans nom. Et il coulera encore, de nouveau sans nom, lorsque toute notion en aura disparu, faute d'entendement qui lui survive, faute d'humanité, faute de crânes.⁶⁸⁶

Il s'agira ici de la nature *sans nom*. Les noms donnés aux choses de la nature ne sont que provisoires. La nature échappe « à toute figuration comme à toute dénomination »⁶⁸⁷ ; étrangère à toute signification, elle est « un fond irréductible à toute figure »⁶⁸⁸ et un « abîme du sans nom »⁶⁸⁹. Selon Ponge, la poésie est née d'une l'expérience de « la merveilleuse et singulière irréductibilité »⁶⁹⁰ des choses à la connaissance et à la définition : « Une chose existe justement, dit-il, parce qu'elle sera toujours incomplètement réductible à son esprit »⁶⁹¹. On retrouve cette nature innommable chez André du Bouchet : « C'est la nature qui, sitôt nommée, se perd derechef dans l'immensité de la nature sans nom »⁶⁹². Néanmoins, l'expérience abyssale de la nature est une puissante invitation adressée à l'artiste « le plus présent, le moins distant du monde »⁶⁹³ à l'exprimer par une nouvelle langue. Même si elle

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 254.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 255.

⁶⁸⁷ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 133.

⁶⁸⁸ *Ibid.*

⁶⁸⁹ Henri Maldiney, *Le vouloir dire de Francis Ponge*, *op. cit.*, p. 52.

⁶⁹⁰ *Comment une figure de paroles et pourquoi*, II, p. 779.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 778-779.

⁶⁹² *Orion*, Deyrolle, 1993, p. 19-20, cité dans Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, *op. cit.*, p. 133 : « Cette grande nature à qui le peintre, un moment, donne des traits, il prête un nom, pour qu'elle se dessine, et surgisse, est en même temps une divinité qui s'efface – aveugle déjà, et qui perd son nom : c'est la nature qui, sitôt nommée, se perd derechef dans l'immensité de la nature sans nom – le jour ».

⁶⁹³ Christiane Vollaire, « La matière des choses », *Objet : Ponge*, *art. cit.*, p. 71-72 : « Chez l'artiste, ce rapport originel à la matière du monde est en quelque sorte naturellement exacerbé. L'artiste est

échappe à toute figuration, la nature devient, pour le poète comme Ponge, source inépuisable de la poésie. C'est pourquoi on ne peut séparer la littérature de Ponge de la nature. Pour Ponge, la littérature n'est possible qu'à partir de l'expérience concrète de la Nature qui est déjà une écriture.

La relation analogique entre la Nature et le texte

Pour Ponge, il faut d'abord lire la Nature pour écrire, puisqu'elle est déjà ordonnée et structurée comme un texte :

Le fait de l'écriture (de la production, création textuelle, scripturale) est la lecture d'un texte du Monde.

Que les choses, telles que nous les distinguons, reconnaissons — et telles que *nous les aimons* — que les phénomènes, du monde physique, du monde dit extérieur, soient déjà des mots : voilà ce qui ne fait pour moi aucun doute.⁶⁹⁴

Selon Ponge, la Nature est déjà un grand Poète, puisqu'elle crée toutes les choses par « sa prodigieuse imagination »⁶⁹⁵ : « Probablement, tout et tous — et nous-mêmes — ne sommes-nous que des rêves immédiats de la divine Matière »⁶⁹⁶. Ainsi, « la nature entière, y compris les hommes, n'est qu'une écriture »⁶⁹⁷. Comme la nature est déjà une écriture et que les émotions poétiques sont dues aux choses dans la nature, le texte idéal chez Ponge existe *déjà* dans la nature :

Tout mon travail consiste à aller... à retrouver... et que mon texte rende compte de la force de cette première émotion, de la puissance et de la nécessité... oui, tout ce qui... je sais d'avance... je sais quelle était mon émotion et donc mon texte idéal existe déjà...⁶⁹⁸

ainsi celui qui est le plus concrètement ancré dans le réel. Il est celui qui réalise en lui le plus grand potentiel d'affects. C'est pourquoi il est le plus présent, le moins distant du monde ».

⁶⁹⁴ *La Fabrique du Pré*, II, p. 430.

⁶⁹⁵ *Ibid.*

⁶⁹⁶ « À la rêveuse matière », *Nouveau recueil*, II, p. 337.

⁶⁹⁷ *Ibid.*

⁶⁹⁸ « Une parole à l'état naissant » (propos recueillis par Marcel Spada), *Le Magazine littéraire*, n° 260, décembre 1988, p. 31.

Il s'agit donc de faire correspondre une réalité des mots à une autre réalité des choses :

En somme, les choses sont, *déjà*, *autant mots* que choses et, réciproquement, les mots, *déjà*, sont *autant choses que mots*. C'est leur copulation, que réalise l'écriture (véritable ou parfaite) : c'est l'orgasme qui en résulte, qui provoque notre jubilation. Il s'agit de les faire *rentrer* l'un en l'autre : de n'y voir plus double : que les deux apparences se confondent (exactement) (ce qu'on appelle le *registre* en termes d'imprimerie).⁶⁹⁹

Ce qui est important dans le rapport analogique entre la Nature (en tant que prétexte) et le texte (en tant qu'expression de la nature), c'est le problème de l'allégorie : « l'analogie, ou, si l'on veut, l'allégorie ou la métaphore »⁷⁰⁰. Étymologiquement, l'allégorie signifie « parler autrement », « dire une chose pour une autre ». Dans ce plan d'immanence de la nature, les choses ne sont pas des symboles qui représentent un idéal ou une vérité absolue, mais elles sont plutôt des allégories qui expriment la caractère fragmentaire de la Nature. L'allégorie est, en général, sous-estimée par rapport au symbole. Le terme a un sens presque toujours péjoratif : en effet, il a pour connotations la froideur, la pauvreté, la fadeur, et l'arbitraire⁷⁰¹. À l'inverse, on attribue au symbole le vivant, l'évocateur, et le naturel⁷⁰². Il n'est donc pas étonnant que l'on trouve chez Goethe une prédilection pour le symbole⁷⁰³. L'appréciation de Diderot n'est pas différente de celle de Goethe : selon lui, l'allégorie est « la ressource ordinaire des esprits stériles »⁷⁰⁴. Selon Michel Pougeoise, « l'allégorie peut encore rendre compte du cheminement

⁶⁹⁹ *La Fabrique du Pré*, II, p. 430-431.

⁷⁰⁰ *La Seine*, I, p. 251.

⁷⁰¹ Selon André Lalande, « les éléments qui forment l'allégorie n'ont pas d'intérêt propre, ni même souvent de signification quelconque, en dehors du rôle qui leur est intentionnellement attribué. Elles sont nécessairement artificielles et presque toujours compliquées » (André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, 1996, p. 37).

⁷⁰² Selon Todorov, « l'allégorie a un sens qu'on transmet et qu'on apprend ; le symbole produit un effet, une signification » (Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1985, p. 239).

⁷⁰³ Goethe, *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 310 : « Il y a une grande différence entre le poète qui descend de l'universel vers le particulier et celui qui regarde l'universel dans le particulier. La première démarche produit l'allégorie, dans laquelle le particulier ne possède qu'une valeur d'exemple, d'illustration de l'universel ; la seconde correspond à la véritable nature de la poésie, elle énonce quelque chose de particulier sans penser à l'universel et sans y renvoyer. Celui qui comprend ce particulier de manière vivante recueille en même temps l'universel, sans s'en apercevoir, ou alors seulement sur le tard ».

⁷⁰⁴ Pascal Maillard, « L'allégorie Baudelaire », *Romantisme* (107), 2000, p. 29.

d'une réflexion qui, partant d'une observation concrète, révèle, par analogie ou similitude une réalité abstraite»⁷⁰⁵. Bref, l'allégorie est « rarement sublime » et « presque toujours froide et obscure »⁷⁰⁶. Or, paradoxalement, ce sont ces traits négatifs de l'allégorie qui nous intéressent. En effet, l'allégorie « descend », en rappelant toutes les valeurs négatives, vers la terre pour atteindre la mort ou la destruction ; tandis que le symbole « monte », en rappelant toutes les valeurs positives, vers le ciel pour atteindre la vie éternelle ou la totalité. Les fragments allégoriques « descendent », comme les corps composés d'atomes « tombent » librement dans le vide. Rappelons que, dans la philosophie de Spinoza, des modes expriment nécessairement la substance qu'est la Nature, puisqu'ils sont en un sens des fragments de la Nature. Dans *Origine du drame baroque allemand*, Walter Benjamin (1892-1940) met l'accent sur le caractère terrestre, fragmentaire de l'allégorie s'opposant au symbole. Selon lui, l'allégorie joue un rôle inversé par comparaison au symbole. Par exemple, les figures comme les statues antiques, les œuvres de la Renaissance et du Classicisme symbolisent la liberté, l'accomplissement et la beauté du corps ; au contraire les figures comme les œuvres baroques allégoriques évoquent le manque de liberté, l'inachèvement et la destruction de la beauté du corps. On pourrait donc dire que l'allégorie fragmente le symbole. Dans le monde des allégories, la vraie omniprésence divine n'est réalisée que par la fragmentation du monde⁷⁰⁷. On peut retrouver chez Ponge cette thématique du symbole et de l'allégorie de Benjamin, bien que Ponge n'emploie pas les expressions comme symbole, allégorie. Pour Ponge, les canons de la beauté grecque ne sont plus valides dans le monde moderne dans lequel l'homme est de nouveau jeté nu comme l'homme primitif. Les symboles qui chantaient les idéaux esthétiques se sont effondrés comme les temples antiques ; loin de les enrichir, ils dégoûtent les hommes :

⁷⁰⁵ Michel Pougéoise, *Dictionnaire de poétique*, Belin, 2006, p. 28.

⁷⁰⁶ Pascal Maillard, « L'allégorie Baudelaire », *art. cit.*, p. 29.

⁷⁰⁷ Selon Benjamin, *Trauerspiel* [le drame baroque allemand] caractérisé par l'allégorie souligne le caractère terrestre des choses ; il insiste sur le fait que les images de la réconciliation du monde doivent être détruites. *Trauerspiel* a « l'idée de la catastrophe » au lieu de l'idée de « l'idéal historique de la restauration ». Voir Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Müller, Paris, Flammarion, 1985, p. 66.

Nous sommes de nouveau jetés nus, comme l'homme primitif, devant la nature. Les canons de la beauté grecque, les charmes de la perspective, l'historiographie, les fêtes galantes, il n'en est vraiment plus question. Ni même de décoration. Qu'aurions-nous à décorer ? Notre demeure est détruite, et nos palais, nos temples : dans notre esprit du moins ; ils nous dégoûtent.⁷⁰⁸

Dans le monde moderne, toutes les choses sont jetées dans la Nature. Pour les rétablir dans leurs valeurs propres, il nous faut non plus les symboles, mais les allégories.

Les choses fragmentées sont déjà les mots ; elles veulent toujours dire quelque chose, mais leur existence est une écriture qui n'est pas facile à comprendre. En ce sens, elles sont présentées comme des « rêves immédiats de la divine Matière »⁷⁰⁹ qui attendent l'interprétation. Elles sont donc des hiéroglyphes pleins d'ambiguïtés ; elles sont des écritures non-significatives : « une écriture d'un certain genre ; une écriture *non-significative*, du fait qu'elle ne se réfère à aucun système de signification ; qu'il s'agit d'un univers indéfini : à proprement parler *immense*, sans mesures »⁷¹⁰. La mission du poète est donc de déchiffrer les hiéroglyphes. Mais, le monde en tant qu'objet de l'interprétation ne se présente pas automatiquement à n'importe qui pour qu'il puisse l'interpréter facilement. C'est pourquoi il faut un œil « interprétatif », non un œil purement « biologique ». Comme le dit Charlotte dans les *Affinités électives* de Goethe, « plus on regardait autour de soi, plus on découvrait de beautés »⁷¹¹ ; le Beau est en quelque sorte une chose qui doit être « découverte » plutôt qu'une chose qui existe. Car le Beau n'est réservé qu'à celui qui est attentif. Il est donc primordial de présenter, dans un premier temps, un monde hiéroglyphique comme un texte lisible, et puis de l'interpréter. Cette difficulté « double » de l'interprétation du poète moderne ressemble à celle de Daniel dans l'*Ancien Testament* qui devait présenter d'abord le contenu du rêve de Nabuchodonosor, le roi

⁷⁰⁸ « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir », *Le Peintre à l'étude*, I, p. 140.

⁷⁰⁹ « À la rêveuse matière », *Nouveau recueil*, II, p. 337.

⁷¹⁰ *Ibid.* Cette phrase est répétée légèrement différemment dans « Réponse à une enquête sur la diction poétique » (*Méthodes*, I, p. 647).

⁷¹¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Les Affinités électives*, trad. Pierre du Colombier, Paris, Gallimard, 1954, p. 257.

de Babylone, et puis en dévoiler la signification⁷¹². Présenter et interpréter les « pré-textes » que la Nature a déjà écrits, mais qui sont illisibles pour la plupart des hommes n'est possible que pour un poète comme Ponge qui est sensible aux choses. C'est pourquoi on doit souvent aux artistes l'expérience esthétique du monde. « La vie comme simple flux libre ne peut pas produire une forme à partir d'elle-même »⁷¹³, dit Cassirer. C'est grâce aux artistes que la vie comme flux libre peut « se concentrer et en quelque sorte se rassembler en un point précis pour participer à la forme »⁷¹⁴. L'illisibilité des choses se traduit, pour Ponge, par le mutisme des choses qui empêche de les réduire à leur nom. Mais, plus les choses sont couvertes par leur mutisme, plus Ponge a envie de les lire soit en s'appuyant sur leur nom, soit en les considérant comme non nommées :

Quant aux qualités de l'objet qui ne dépendent pas tant de son nom que de tout autre chose, ma tentative d'expression de ces qualités doit se produire plutôt *contre le mot* qui les offusquerait, qui tendrait à les annihiler, remplacer, précipitamment emboîter (mettre en boîte), après les avoir simplifiées, pliées, condensées exagérément.

Et voilà une autre façon de tenter la chose : la considérer comme non nommée, non nommable, et la décrire *ex nihilo* si bien qu'on la reconnaisse. Mais qu'on la reconnaisse seulement à la fin : que son nom soit un peu comme le dernier mot du texte et n'apparaisse qu'alors.⁷¹⁵

Le premier vers de *Tao-tö King* de Lao-Tseu résume bien ce rapport entre le texte de nature en tant que « pré-texte » non-significatif et le texte de l'homme visant à atteindre le texte de la Nature par ses actes de nomination :

Le sans-nom : l'origine du ciel et de la terre.

⁷¹² Nabuchodonosor, le roi de Babylone, eut un songe troublant et devint dès lors insomniaque. Il convoque alors les magiciens, les devins et les enchanteurs pour leur ordonner d'interpréter le songe. Ces derniers lui demandent de leur raconter, au préalable, le contenu de son rêve. Mais le roi dit : « La chose m'a échappé ; si vous ne me faites connaître le songe et son explication, vous serez mis en pièces, et vos maisons seront réduites en un tas d'immondices. » (*La Sainte Bible*, Valence, Bibles & Publications Chrétiennes, 1985, *Daniel*, 2 : 5-6.). Comment peut-on exécuter l'interprétation de quoi que ce soit, sans le texte ? Daniel, prisonnier amené à Babylone suite à l'occupation de Jérusalem par le roi, intervient pour exposer ce dont le roi a rêvé, et puis il réussit à en dévoiler la signification : la statue composite et l'histoire prophétique du royaume.

⁷¹³ Ernst Cassirer, « La fondation naturaliste et la fondation humaniste la philosophie de la culture », *art. cit.*, p. 40.

⁷¹⁴ *Ibid.*

⁷¹⁵ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 532.

L'ayant-nom : la mère de tous les êtres.
Ainsi c'est par le néant permanent
que nous voulons contempler son secret,
c'est par l'être permanent
que nous voulons contempler son accès.

Ces deux issus d'un même fond
ne se différencient que par leurs noms.
Ce même fond s'appelle obscurité.
Obscurcir cette obscurité,
voilà la porte de toutes les subtilités.⁷¹⁶

Le texte qui s'appelle la Nature existe depuis toujours sans se soucier de la nomination humaine ; pourtant, cela ne veut pas dire que l'effort de l'homme pour nommer les choses soit inutile. En effet, la nomination nous permet de bien comprendre les êtres dans la nature, puisque le sans-nom (les choses naturelles) et l'ayant-nom (les textes littéraires) partagent le même fond : celui de la Nature obscure.

La raison pour laquelle on trouve sans difficulté dans les poèmes de Ponge l'assimilation des choses naturelles aux textes est que la nature est gorgée d'allégories qui attendent l'interprétation par le poète. Dans « Bords de mer » (1933-1934), il y a une assimilation de la mer au livre. La mer est un grand livre qui attend d'être lu, et qui ne peut être lu que sur une « plage-page » :

Tandis que l'air même tracassé soit par les variations de sa température ou par un tragique besoin d'influence et d'informations par lui-même sur chaque chose ne feuillette pourtant et corne que superficiellement le volumineux tome marin, l'autre élément plus stable qui nous supporte y plonge obliquement jusqu'à leur garde rocheuse de larges couteaux terreux qui séjournent dans l'épaisseur. Parfois à la rencontre d'un muscle énergétique une lame ressort peu à peu : c'est ce qu'on appelle une plage.⁷¹⁷

La mer feuilletée superficiellement par l'air, fût-elle grosse, est un livre simple jusqu'à ce qu'elle soit lue, sur la « portion de l'étendue »⁷¹⁸ s'allongeant « entre les deux plus ou moins fauve » qu'est la plage, par l'homme qui « se précipite aux bords

⁷¹⁶ *Tao-tô king*, I, *op. cit.*, p. 3. Voici le texte original chinois : « 無名, 天地之始. 有名, 萬物之母. 故常無欲以觀其妙, 常有欲以觀其. // 此兩者, 同出而異名, 同謂之玄. 玄之又玄, 衆妙之門 ».

⁷¹⁷ « Bords de mer », *Le Parti pris des choses*, I, p. 29.

⁷¹⁸ *Ibid.*

ou à l'intersection des grandes choses pour les définir »⁷¹⁹. L'homme peut y lire nettement les significations de la mer par « un trésor de débris inlassablement polis et ramassés par le destructeur »⁷²⁰, c'est-à-dire par des galets ou des coquilles comparables aux textes inscrits sur la *plage*, vraie *page* de la nature ; en effet, la plage est un lieu textuel débordant des paroles de flots et de galets, lesquelles constitueraient « les strophes impersonnelles inscrites »⁷²¹ de la nature.

La page de la nature se multiplie dans *Nioque de l'avant-printemps*. C'est le cas de l'espallier portant les poiriers. Les poiriers voulant se dire s'expriment par leurs troncs et par leurs branches qui écrivent lentement sur la page naturelle de l'espallier :

Voici que les poiriers aujourd'hui veulent se dire. La partie basse du registre du verger est réglée. Les troncs et les branches maîtresses s'y écrivent lentement, avec application. La partie haute reste vierge, réservée à la liberté printanière.

Leur écriture (dans le verger) sur l'espallier est plutôt lente, un peu plus haute que ronde, fort appliquée, assez irrégulière, noueuse, torse et tremblée ; un peu appuyée, assez noire : voilà pour le tronc, les branches et branchettes.⁷²²

La Nature écrit et le poète interprète ce qu'elle écrit. Ce travail nous rappelle encore une fois le travail d'interprétation de Daniel dans l'*Ancien Testament*, mais il est cette fois un peu différent du travail précédent. Daniel, appelé cette fois pour aider Balthazar, roi de Babylone, le fils de Nabuchodonosor, réussit à lire et à interpréter l'écriture énigme tracée au mur par les doigts d'une main d'homme que personne n'arrive même à lire⁷²³. Dans cet épisode, le songe de Nabuchodonosor est remplacé par l'écriture au mur, et l'injonction de raconter le rêve par celle de lire l'écriture. Toutefois, il n'est pas difficile de constater un dénominateur commun de

⁷¹⁹ *Ibid.*

⁷²⁰ *Ibid.*

⁷²¹ *Pour un Malherbe*, II, p. 160.

⁷²² *Nioque de l'avant-printemps*, II, p. 975.

⁷²³ Balthazar donna, un jour, un grand festin à ses grands au nombre de mille. Il fit apporter les vases d'or et d'argent que son père Nabuchodonosor avait volés du temple de Jérusalem. Tous burent du vin en louant les dieux d'or et d'argent, d'airain, de fer, de bois, et de pierre. En ce même moment, « les doigts d'une main d'homme sortirent, et écrivirent, vis-à-vis du chandelier, sur le plâtre de la muraille du palais du roi » (*Daniel*, 5 : 1-30). Bouleversé par cette scène bizarre, le roi fit venir les enchanteurs, les Chaldéens et les augures. Mais ils ne purent lire l'écriture ni faire connaître au roi l'interprétation. Le roi convoqua alors, selon le conseil de la reine, Daniel, qui devint chef des devins, des enchanteurs, des Chaldéens après avoir réussi à interpréter le rêve de son père Nabuchodonosor. Il accomplit sa mission cette fois aussi avec succès.

ces deux épisodes. Dans l'histoire de Balthazar, l'écriture n'est pas physiquement absente, mais herméneutiquement absente, puisqu'elle est illisible ou impossible à prononcer. Elle peut donc être considérée comme une allégorie qui est aussi une image qu'il faut regarder avant d'en avoir le sens. Sa présence matérielle n'est pas encore ancrée dans un système représentatif, de sorte qu'il faut avant tout présenter ce signe dans un autre langage ; autrement dit, il faut le traduire comme l'a fait Daniel. Dans un contexte sécularisé, Daniel est l'emblème du « narrateur-interprète », qu'il soit historien, psychanalyste, critique littéraire, poète ; le rêve de Nabuchodonosor aussi bien que l'écriture dans l'épisode de Balthazar est la réalité pleine de mystères qui doit être présentée verbalement avant d'être analysée. C'est aussi le travail poétique de Ponge.

Le bois est un « cabinet particulier de la nature »⁷²⁴. L'écrivain Nature perfectionne ses textes écrits sur les feuilles parfois en les déchirant : « La Nature déchire ses manuscrits, démolit sa bibliothèque »⁷²⁵. La Nature fait l'élagage, de sorte que ses textes sortiront rajeunis au printemps. Le texte de la Nature sera ainsi renouvelé par la réécriture perpétuelle. Or, ce poème ne se borne pas à montrer la nature en tant que métaphore de l'écriture ; il « désaffuble la tradition romantique de la mélancolie automnale »⁷²⁶ en décrivant l'automne non plus comme une saison mélancolique, mais comme une saison de nettoyage nécessaire au renouvellement de la nature.

La plus grande page dans la nature est le ciel, et l'écriture la plus éblouissante est tracée par le soleil, qui est « à la fois le moteur (le ressort) et le principal rouage (la grande roue) »⁷²⁷. Le ciel offre une grande page, et le soleil traverse le « ciel-page » en titrant la nature :

Le soleil en quelque façon titre la nature. Voici de quelle façon.
Il l'approche nuitamment par en dessous. Puis il paraît à l'horizon du texte,
s'incorporant un instant à sa première ligne, dont il se détache d'ailleurs
aussitôt. Et il y a là un moment sanglant.

⁷²⁴ « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, I, p. 387.

⁷²⁵ « La Fin de l'automne », *Le Parti pris des choses*, I, p. 16.

⁷²⁶ Bernard Beugnot, notice sur « La Fin de l'automne », *Le Parti pris des choses*, I, p. 900.

⁷²⁷ « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 787.

S'élevant peu à peu, il gagne alors au zénith la situation exacte de titre, et tout alors est juste, tout se réfère à lui selon des rayons égaux en intensité et en longueur.

Mais dès lors il décline peu à peu, vers l'angle inférieur droit de la page, et quand il franchit la dernière ligne, pour replonger dans l'obscurité et le silence, il y a là un nouveau moment sanglant.

Rapidement alors l'ombre gagne le texte, qui cesse bientôt d'être lisible.⁷²⁸

Le soleil est à la fois l'écriture de la nature et la condition nécessaire pour que le poète puisse la lire et l'interpréter, puisque le poète ne peut avancer aucun travail sans lui ; il traverse donc non seulement la page textuelle de la nature, mais aussi la page textuelle du poète. Une fois le soleil couché, le texte de la nature comme le texte du poète sera illisible. La nature sans soleil deviendra un texte illisible. L'apparition répétitive du soleil rend la nature significative. Le soleil est donc un « titre-courant »⁷²⁹ présent dans toutes les pages de la nature plutôt qu'un contenu du texte de la nature. On peut donc dire que le titre du grand livre de la Nature est « Soleil ».

C'est dans la *Seine* que, partant de la pré-textualité trouvée dans la nature, Ponge cherche à trouver une correspondance entre la nature et le texte en essayant de façon intensive de mettre la nature en texte. La correspondance entre le fleuve et le livre se trouve d'abord dans une correspondance entre les trois états de l'eau et les trois types d'activité spirituelle de l'homme : c'est-à-dire que la pensée pure correspond à l'état gazeux, la parole à l'état liquide, et l'écrit à l'état solide :

C'est surtout, je dois l'avouer, pour montrer que les plus récentes hypothèses viennent à l'appui d'une conviction qui s'est peu à peu formée en moi [...] selon laquelle il est un état *de la pensée* où elle est à la fois trop agitée, trop distendue, trop ambitieuse et trop isotrope pour être du tout exprimable, – et cet état correspond à celui d'un gaz nettement au-dessus de sa température critique [...] ; un autre état de la pensée où elle se rapproche de l'exprimabilité, et cet état est analogue à celui d'un gaz liquéfiable, ou vapeur ; il suffit que la pression s'accroisse et que la température s'abaisse encore, pour que *la parole* à ce moment puisse apparaître[...]. Mais voici le plus important : dès ce moment, et malgré la très certaine non-discontinuité entre la pensée et son expression verbale, comme entre l'état gazeux et l'état liquide de la matière, – *l'écrit* présente des caractères qui le rendent *très proche de la chose*

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 790-791.

⁷²⁹ Note 26 sur « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 1182 : « Le Soleil titre-courant de la Nature [...] Comme il s'élève à l'horizon du texte, puis redescend vers signature... » (*ms. BJ-D*, f. 11. 26).

signifiée, c'est-à-dire des objets du monde extérieur, tout comme le liquide est très proche du solide.⁷³⁰

Ponge pense que la notion de « température critique » peut s'appliquer à la poétique. Si l'homme fait fondre le solide en élevant sa température critique dans son imagination, le solide atteindra l'état de la parole, c'est-à-dire son exprimabilité, d'où la poésie :

Je veux seulement ajouter un mot, à propos de la notion si importante, on l'a vu, de température critique, et plus précisément de la limite inférieure de l'état liquide, ou solidification (ou en sens contraire fusion). L'ensemble du monde extérieur (les objets, la nature) ne pourrait-il être comparé aux solides ? L'apparition, au milieu de ce monde, de l'homme, du *sujet* créant des conditions d'élévation de température telles que la nature *fonde*, devienne malléable, – si bien que nous aurions alors, avant même toute pensée, l'expression, le poème ?⁷³¹

L'imagination poétique a un pouvoir tel qu'elle peut amener les choses non-plastiques à l'état plastique. Autrement dit, elle peut considérer les solides comme s'ils étaient dans leur état liquide. La matière solide devenue malléable par l'imagination du poète se transformera en poème. C'est ce que l'on constate dans le « Galet », poème cosmogonique. Donner la priorité au liquide est pour Ponge un changement d'attitude remarquable d'autant plus qu'il s'attachait fortement aux solides : « Je me sens maintenant porté à me féliciter de ce qu'ils [objets fluides] existent, car ils me semblent présenter avec la parole et les écrits tant de caractères communs qu'ils vont sans doute me permettre de rendre compte de ma parole même et de mes écrits »⁷³². Il arrive même à penser que les liquides sont plus proches des écrits que les solides : « J'ai été amené à penser qu'ils ressemblent beaucoup plus aux écrits que les cristaux, les monuments ou les rocs. Et tenté dès lors de considérer comme une perversion d'avoir pu naguère souhaiter organiser mes textes comme des solides à trois dimensions, enfin de m'adonner à la poésie plastique »⁷³³. C'est à cause de révélations scientifiques récentes que Ponge est devenu généreux envers les

⁷³⁰ *La Seine*, I, p. 251.

⁷³¹ *Ibid.*, p. 252.

⁷³² *Ibid.*, p. 248.

⁷³³ *Ibid.*

liquides : « Je dois le dire, j'ai été puissamment aidé dans le franchissement de cette étape par la révélation des plus récentes hypothèses de la science physique, selon lesquelles l'état liquide de la matière serait plus proche du solide que, comme on l'avait cru d'abord, du gazeux »⁷³⁴. Le changement de son attitude vis-à-vis du liquide le pousse à relever le défi de la Seine pour en écrire un livre.

Le thème de l'interpénétration des choses posé dans « Escargots » s'élargit dans *la Seine* avec le thème de l'interpénétration entre les choses et le texte :

Et puisqu'il s'agit de la Seine, et d'un livre à en faire, d'un livre qu'elle doit devenir, allons ! Allons ! Pétrissons, à nouveau, ensemble, ces notions de fleuve et de livre. Voyons comment les faire pénétrer l'une dans l'autre. Confondons, confondons sans vergogne la Seine et le livre qu'elle doit devenir.⁷³⁵

La Seine mise en texte témoigne de sa réelle existence ; la Seine réelle affecte à son tour la Seine mise en texte, par exemple, dans sa structure physique : « Et d'abord, faut-il que je couche mon papier dans le sens large et ne résiste même peut-être à la tentation de le plier en deux ? etc »⁷³⁶. Ponge essaie de confondre à plusieurs niveaux la Seine et le texte en s'interrogeant sur des problèmes suivants : Quels caractères adopter ? Comment rendre compte de la profondeur des eaux ? Comment justifier le texte ? La justification du texte central étroit au début, et sans plus de marge aucune à la fin ? Comment figurer l'approche des affluents et leurs confluents ?⁷³⁷ etc. Il arrive à l'idée d'appliquer au texte les chiffres concrets concernant la Seine. Si le texte doit comporter 471 pages, c'est que la Seine naît à 471 mètres d'altitude ; s'il doit comporter 776 pages, c'est qu'elle coule selon une ligne d'eau de 776 kilomètres ; si l'on souhaite confondre exactement les deux, devraient être employés 77 769 caractères correspondant à la surface de la Seine⁷³⁸. Cependant, Ponge sait que, à part cette confusion formelle, la confusion de deux choses est plus compliqué que prévu : comment exprimer le paysage naturel et culturel très varié autour de la Seine ?

⁷³⁴ *Ibid.*

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 263.

⁷³⁶ *Ibid.*,

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 263-264.

⁷³⁸ *Ibid.*, p. 265.

Comment, par exemple, faire se refléter à l'envers dans le miroir du texte liquide central les expressions (ou devrait-ce être seulement des *idées*) tantôt de nature végétale, tantôt de nature minérale, et ces beaux et grands monuments d'éternelle structure dont la description ferait la matière des textes marginaux ?

Et comment la lumière, les cieux, les nuages, qui devraient jouer aussi, mais d'une bien autre manière, sur les objets solides évoqués sur les bords. Lumières solaires qu'il faudrait remplacer la nuit (la nuit, qu'est-ce donc pour un livre ?) par celles du ciel étoilé ? Comment le beau et le mauvais temps ? [...] Et comment l'animation régnant à la surface ou sur les bords ? Comment les baigneurs, les canotiers, les laveuses, les pêcheurs, les remorqueurs, toueurs, les péniche ?⁷³⁹

Ces exigences difficiles à satisfaire ne prouvent-elles pas qu'il est en fait impossible de confondre complètement le fleuve et le texte ? Ponge devrait se borner donc à évoquer certaines caractéristiques de son objet : « Je vois bien qu'il faut que j'y renonce, heureux si, d'en avoir énoncé seulement quelques-unes, certaines caractéristiques de mon objet se sont trouvées évoquées, qui, sans doute, n'auraient pu l'être autrement ! »⁷⁴⁰ Cette impossibilité fournira une preuve indirecte que le texte de l'homme ne peut refléter que partiellement le texte de la Nature, puisque la Nature dépasse toujours l'homme.

« Le Lézard » est une allégorie montrant de façon plus directe une relation analogique et allégorique entre la Nature et l'écriture : « Ce petit texte presque sans façon montre peut-être comment l'esprit forme une allégorie puis à volonté la résorbe »⁷⁴¹. Pourtant, comme dans la plupart des poèmes de Ponge, il ne s'agit pas d'une allégorie dans laquelle l'objet est sacrifié à l'expression des valeurs abstraites, mais d'une allégorie, chère également à Baudelaire, « genre si *spirituel*, que les peintres maladroits nous ont accoutumés à mépriser, mais qui est vraiment l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie »⁷⁴², dans laquelle les choses

⁷³⁹ *Ibid.*, p. 265-266.

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 266.

⁷⁴¹ « Le Lézard », *Pièces*, I, p. 745.

⁷⁴² Charles Baudelaire, « Les Paradis artificiels », *Œuvres complètes*, Tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 430 : « Fourier et Swedenborg, l'un avec ses *analogies*, l'autre avec ses *correspondances*, se sont incarnés dans le végétal et l'animal qui tombent sous votre regard, et au lieu d'enseigner par la voix, ils vous endoctrinent par la forme et par la couleur. L'intelligence de l'allégorie prend en vous des proportions à vous-même inconnues ; nous noterons, en passant, que l'allégorie, ce genre

ayant « la forme et la couleur » révèlent, par les analogies et les correspondances, la profondeur de la vie. En d'autres termes, il s'agit plus d'une allégorie qui devient transparente au fur et à mesure que les traits caractéristiques du lézard font correspondre le mouvement du lézard à celui de l'esprit que d'une allégorie qui sacrifie le lézard pour la valeur du mouvement de l'esprit : « Plusieurs traits caractéristiques de l'objet surgissent d'abord, puis se développent et se tressent selon le mouvement spontané de l'esprit pour conduire au thème »⁷⁴³. Si Ponge recourt à l'allégorie ou à l'analogie ou à la métaphore, c'est pour « extraire de l'objet [...] telle ou telle de ses qualités constituantes »⁷⁴⁴, c'est-à-dire pour « approcher la singularité de l'objet »⁷⁴⁵, et non pour illustrer sa pensée à l'aide de l'objet : « Les analogies verbales, dit Ponge, sont *un* des moyens de scruter l'objet »⁷⁴⁶. Pour lui, l'allégorie ne domine pas l'objet, mais elle provient plutôt de l'objet :

Confer ma démarche dans mes pièces depuis *La Rage de l'expression*, exprimée le plus explicitement, je crois, dans le *Lézard*, le *Volet*, etc. ; je n'aperçois, moi, le symbole ou l'allégorie, ou le thème abstrait qu'à la toute dernière minute, et, quand je l'aperçois, je le dévoile, je le récite, je le *dis*.⁷⁴⁷

Au moment où le thème abstrait devient clair, « s'opère la disparition automatique de l'objet » et se résorbe l'allégorie qui atteint son but. Ce processus d'allégorie rappelle le développement de la métaphore dans « La Mousse ». En effet, une série de métaphores « engendre une personnification et une tendance à l'abstraction, dont témoignent des termes comme “stupéfaction”, “crispation”, “préoccupations” »⁷⁴⁸. Ponge fait « filer la métaphore militaire pour évoquer les différentes étapes de cette “occupation” »⁷⁴⁹. Il s'agit ici de l'isotope⁷⁵⁰. Selon Collot,

si *spirituel*, que les peintres maladroits nous ont accoutumés à mépriser, mais qui est vraiment l'une des formes primitives et les plus naturelles de la poésie, reprend sa domination légitime dans l'intelligence illuminée par l'ivresse ».

⁷⁴³ « Le Lézard », *Pièces*, I, p. 745.

⁷⁴⁴ Jean-Pierre Richard, « Francis Ponge », *Onze études sur la poésie moderne*, op. cit., p. 203.

⁷⁴⁵ Marcel Spada, *Francis Ponge*, op. cit., p. 40.

⁷⁴⁶ « Berges de la Loire », *La Rage de l'expression*, I, p. 338.

⁷⁴⁷ *Pour un Malherbe*, II, p. 209.

⁷⁴⁸ Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, op. cit., p. 164.

⁷⁴⁹ *Ibid.*

⁷⁵⁰ Selon l'analyse de Kingma-Eijgendaal et Smith, dans « La Mousse », deux isotopies sont utilisées : l'isotopie militaire et celle du tissu-couche. Voir Tineke Kingma-Eijgendaal et Paul Smith, *Francis Ponge : lectures et méthodes*, Amsterdam - New York, Éditions Rodopi B.V., 2004, p. 46-48.

dans certains poèmes de Ponge, il arrive souvent que « le comparant se développe au point de créer sa propre isotope, et de faire oublier le comparé »⁷⁵¹. Cette isotopie entendue comme la *métaphore filée*, qui prend « parfois les proportions d'un véritable récit »⁷⁵², est un trait d'écriture précieux de Ponge. L'oubli du comparé est comparable à la disparition de l'objet. Pourtant, comme l'indique Éric Marty, chez Ponge, « jamais la métaphore ne bave ou ne déborde sur ce qu'elle qualifie »⁷⁵³. L'objet qui a disparu momentanément sera revenu avec la disparition de l'allégorie qui a atteint son but. Le comparant et le comparé ne s'excluent pas, mais ils s'entraident. À cet égard, la lecture de Sartre qui ne lit dans « La Lessiveuse » qu'« une pure et simple métaphore »⁷⁵⁴ ne semble pas pertinente. On pourra dire que le thème abstrait de la purification (ou la toilette intellectuelle) s'ajoute « à la toute dernière minute » à la découverte des qualités différentielles de la lessiveuse. En ce sens, la critique de Marty qui donne son accord à Sartre ne semble pas non plus juste : « À aucun moment la métaphore ne prend le dessus sur le comparé, à aucun moment l'huître ne devient “monde”, la bougie, “plante” et l'abricot, “cul d'ange” ou “enfant-jésus”. [...] Il n'en était pas de même pour la malheureuse lessiveuse devenue le feu purificateur dont elle n'était que le support : la lessiveuse n'était plus la lessiveuse »⁷⁵⁵.

Certes, ce poème « Le Léopard », comme l'analyse Jacinthe Martel, s'apparente à l'art poétique dans lequel Ponge pose la question des origines littéraires ou familiales par la figure allégorique du léopard⁷⁵⁶. Pourtant, le léopard doit-il disparaître à jamais pour l'art poétique ? En citant un texte intitulé *Déjà* de Baudelaire⁷⁵⁷, Tzvetan Todorov souligne que le comparé ne doit pas être réinterprété, même si le comparant

⁷⁵¹ Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, op. cit., p. 163.

⁷⁵² *Ibid.*

⁷⁵³ Éric Marty, « Francis Ponge et le neutre », *Matière, Matériau, Matérialisme*, art. cit., p. 44.

⁷⁵⁴ Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses », *Situations I*, art. cit., p. 293.

⁷⁵⁵ Éric Marty, « Francis Ponge et le neutre », *Matière, Matériau, Matérialisme*, art. cit., p. 44-45.

⁷⁵⁶ Jacinthe Martel, notice sur « Léopard », *Pièces*, I, p. 1161 : « D'une évidente portée didactique, ce texte s'apparente à un art poétique; la réflexion s'amorce par le biais de la médiation d'un objet du monde muet, mais, à la différence des textes du *Parti pris*, c'est la figure de l'allégorie et la question des origines, littéraires ou familiales, qui en révèlent l'importance et la portée au sein de l'œuvre ».

⁷⁵⁷ Charles Baudelaire, « Déjà », *Le Spleen de Paris*, t. I, op. cit., p. 338 : « Semblable à un prêtre à qui on arracherait sa divinité, je ne pouvais, sans une navrante amertume, me détacher de cette mer si monstrueusement séduisante, de cette mer si infiniment variée dans son effrayante simplicité, et qui semble contenir en elle et représenter par ses jeux, ses allures, ses colères et ses sourires, les humeurs, les agonies et les extases de toutes les âmes qui ont vécu, qui vivent et qui vivront ! »

semble dominant au fur et à mesure que le texte avance. Dans ce poème, la mer concrète et réelle s'efface peu à peu pour se transformer en une transparente allégorie de la vie. Mais, la mer du début est bien la mer, même si elle est devenue une transparente allégorie⁷⁵⁸. L'important est que l'allégorie ne commence pas à partir des idées, mais des choses concrètes. Si les choses ont une tendance à se diriger vers les valeurs allégoriques, c'est parce qu'entre les choses et l'homme, il y a toujours une relation tant analogique qu'allégorique, c'est-à-dire qu'il y a une résonance existentielle entre eux. Le jardin où le lézard sort du mur lézardé doit donc être d'abord considéré comme un espace réel témoignant d'une longue histoire de l'apparition du lézard sur Terre, avant d'être considéré comme un espace d'origine familiale ou littéraire :

Lorsque le mur de la préhistoire se lézarde, ce mur du fond de jardin (c'est le jardin des générations présentes, celui du père et du fils), – il en sort un petit animal formidablement dessiné, comme un dragon chinois, brusque mais inoffensif chacun le sait et ça le rend bien sympathique.⁷⁵⁹

Ce jardin est un espace allégorique familial où pousse l'arbre généalogique de la famille de Ponge, comme on le voit dans l'expression « celui du père et du fils ». Faudrait-il pourtant limiter ce jardin à la dimension familiale ? Si l'on tient compte de l'antichristianisme de Ponge développé en particulier dans *Comment une figue de paroles et pourquoi*, ce jardin s'opposant à celui de la Bible ne représente-il pas un espace d'origine *immanente* où se déploie la préhistoire des êtres animés ? En ce sens, « Le Lézard » s'apparenterait au « Galet ». Le lézard correspondrait à « la vie de millions d'êtres infiniment petits et éphémères »⁷⁶⁰, tandis que le jardin et sa roche correspondraient à l'« ossature sacrée » qui « leur servit naguère d'unique support »⁷⁶¹. Ainsi, le jardin allégorise « la profondeur du temps »⁷⁶² dans la mesure où il met en scène l'origine des êtres terrestres.

⁷⁵⁸ Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 55.

⁷⁵⁹ « Le Lézard », *Pièces*, I, p. 745.

⁷⁶⁰ « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 51.

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, t. I, *op. cit.*, p. 430-431 : « Profondeur de l'espace, allégorie de la profondeur du temps ».

« Le Lézard » passe peu à peu de l'allégorie de l'origine des choses à l'allégorie de l'écriture, au fur et à mesure que les traits caractéristiques du lézard surgissent. Le lézard est l'allégorie du poète, tandis que l'ouvrage de maçonnerie où il apparaît est l'allégorie de l'endroit de l'écriture. L'ouvrage de maçonnerie est une sorte de *plage* comme dans « Bords de mer » : « Et pourquoi donc s'affectionnent-ils aux surfaces des ouvrages de maçonnerie ? À cause de la blancheur éclatante (et morne étendue) de ces sortes de plages, laquelle attire à s'y poser les mouches, qu'eux guettent et harponnent du bout de leur langue pointue »⁷⁶³. Cette plage n'est rien d'autre que la page : « Tiens-je tellement à laisser un poème, un piège ? Et non, plutôt, à faire progresser d'un pas ou deux mon esprit ? À quoi ressemble plus cette surface éclatante de la roche ou du môle de maçonnerie que j'évoquais tout à l'heure, qu'à une page ? »⁷⁶⁴ Les diverses conditions nécessaires et suffisantes pour que le lézard apparaisse deviennent d'un point de vue allégorique aussi celles pour l'écriture :

Voici les conditions nécessaires et suffisantes..., pratiquement voici comment disposer les choses pour qu'à coup sûr apparaisse un lézard.

D'abord un quelconque ouvrage de maçonnerie, à la surface éclatante et assez fort chauffée par le soleil. Puis une faille dans cet ouvrage, par quoi sa surface communique avec l'ombre et la fraîcheur qui sont en son intérieur ou de l'autre côté. Qu'une mouche de surcroît s'y pose, comme pour faire la preuve qu'aucun mouvement inquiétant n'est en vue depuis l'horizon... Par cette faille, sur cette surface, apparaîtra alors un lézard (qui aussitôt gobe la mouche).⁷⁶⁵

L'ouvrage de maçonnerie est visiblement l'allégorie du papier sur lequel se posent les mots. Pourtant, il sera aussi possible de l'envisager dans sa dimension temporelle, lorsque l'on tient compte de l'historicité du jardin comme dans « le mur de la préhistoire » ; c'est-à-dire qu'on pourra rapprocher l'*ouvrage* de maçonnerie du monument romain et de ses inscriptions. En renforçant une parenté de Ponge avec les écrivains romains, l'ouvrage de maçonnerie allégorisera l'origine spirituelle de l'écriture. En fait, Ponge souligne souvent sa parenté avec les ancêtres romains : « Pourtant, ils [les textes latins] sont signes aussi, sans aucun doute, et nous y

⁷⁶³ « Le Lézard », *Pièces*, I, p. 747.

⁷⁶⁴ *Ibid.*, p. 748.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 747.

reconnaissons (dans une certaine mesure, pour une certaine proportion) la parenté (plus ou moins lointaine) de l'esprit de nos ancêtres avec notre propre esprit, ceci encore est touchant, exaltant (profondément intéressant) »⁷⁶⁶.

La faille dans l'ouvrage de maçonnerie par laquelle le lézard apparaît et disparaît pourrait être allégoriquement rapprochée de l'esprit de l'écrivain. L'esprit est tantôt rafraîchi par l'ouvrage éclatant, tantôt assombri par « un train de pensée grises » : « Qu'un mot par surcroît s'y pose, ou plusieurs mots. Sur cette page, par cette faille, ne pourra sortir qu'un... (aussitôt gobant tous précédents mots)... un petit train de pensées grises, – lequel circule ventre à terre et rentre volontiers dans les tunnels de l'esprit »⁷⁶⁷. Mais cette faille pourrait être également rapprochée du passage de la naissance et de la mort d'esprits poétiques, si l'on tient encore une fois compte de l'historicité du jardin et de l'ouvrage de maçonnerie. Les maîtres de Ponge tels que Lucrèce, Horace, Malherbe, Mallarmé seraient entrés dans la scène de l'écriture par cette faille pour laisser leurs chefs-d'œuvre et ils auraient disparu de la scène également par cette faille. Grâce à eux, l'ouvrage de maçonnerie devient plus éclatant. Ponge a lui-aussi envie de laisser à son tour ses chefs-d'œuvre sur l'ouvrage de maçonnerie historique : « Page par un violent désir d'observation à y inscrire éclairée et chauffée à blanc »⁷⁶⁸. En ce qui concerne la mouche, elle est une allégorie des mots : « Qu'un mot par surcroît s'y pose, ou plusieurs mots »⁷⁶⁹. Les mots que le lézard gobe avec sa langue sont comparables aux mots ou aux phrases que le poète supprime pour la perfection du texte. Il sera aussi possible de rapprocher les mots de certains chefs-d'œuvre des maîtres que Ponge a dû assimiler.

Si l'ouvrage de maçonnerie est un support culturel qui rend possible l'écriture, le soleil est un support naturel de l'écriture. Le soleil, qui est une condition majeure de la vie sur la Terre, est également une condition du texte. En effet, c'est le soleil qui décide de la lisibilité ou de la non-lisibilité d'un texte. En plus, il titre le texte de maçonnerie tout en constituant un grand thème du texte, dans la mesure où il est considéré comme « le principal rouage »⁷⁷⁰ d'une montre universelle qu'est la Nature.

⁷⁶⁶ « Les Sentiers de la création », *La Fabrique du Pré*, II, p. 433.

⁷⁶⁷ « Le Lézard », *Pièces*, I, p. 748.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 787.

L'identification du lézard avec le poète est d'autant plus intéressante qu'elle révèle le caractère naturel de l'existence du poète. Le poète n'est pas un être surnaturel et éternel ; il va disparaître un jour après avoir laissé ses traces littéraires. Le poète, qui est un être aussi matériel que le lézard, écrit en s'appuyant sur un support *naturel* comme la roche, ou sur un support tant *naturel* que *culturel* comme l'ouvrage de maçonnerie. Ce dernier peut être considéré en un sens comme une *culture naturalisée*⁷⁷¹, puisqu'il est réalisé par l'esprit humain (c'est-à-dire le maçon) à partir de matériau *naturel* comme la pierre, le sable ou le plâtre. L'ouvrage de maçonnerie allégorise donc la scène de la nature qui permet au poète de vivre et d'écrire. C'est là que l'ouvrage de maçonnerie s'apparente au pré qui fournit manifestement une condition naturelle à l'existence du poète. Le pré est une surface limitée préparée depuis longtemps par la Nature, comme le « mur de la préhistoire » ou la roche limitée : « Le pré n'est qu'un fragment {d'espace | d'étendue} : une surface limitée, figurant ou signifiant pour moi à la fois un participe passé et le préfixe des préfixes »⁷⁷². Le pré, ainsi que la roche limitée, est un lieu qui permet à l'homme de s'y reposer et de se nourrir⁷⁷³, c'est-à-dire « le vert paradis »⁷⁷⁴ :

Tout à coup au petit jour à 4 h. du matin se {présente | révèle} un à-plat horizontal, strictement limité, un coup de brosse horizontal, un carré le tapis
Très invitant à s'y reposer, allonger
Repose, mesure pour rien, pause.⁷⁷⁵

De même qu'un « lézard-poète » doit quitter la scène de maçonnerie après avoir joui du soleil et du repos en espérant que son ouvrage servira de référence à quelqu'un d'autre, de même le « poète du pré » doit quitter la scène verte après avoir joui du repos en espérant que ses traces existentielles soient une nourriture spirituelle pour la génération suivante. Si l'ouvrage de maçonnerie et le pré existant depuis longtemps ont nourri le poète, il revient au poète de l'enrichir en laissant ses

⁷⁷¹ En ce sens, il en est de même pour l'inscription dans la pierre. L'inscription fondue dans la pierre montre que l'activité *culturelle* de l'homme se réalise harmonieusement dans le milieu *naturel*.

⁷⁷² *La Fabrique du Pré*, II, p. 467. « Rectangle de tapis limité » (*Ibid.*, p. 464).

⁷⁷³ Rappelons que les herbes du pré sont comparées au « bouteilles des laitiers » (*La Fabrique du Pré*, II, p. 454).

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 459.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 464.

empreintes sur des ouvrages de maçonnerie et de le verdir en mettant son corps et ses textes sous le pré.

2. L'approbation de la Nature

Ponge avoue que *Le Parti pris des choses* a failli être intitulé *l'Approbation de la Nature* : « En somme, j'approuve la Nature (*Le Parti pris des choses* a failli être intitulé *l'Approbation de la Nature*), exactement par Stoïcisme : “Vouloir ce que Dieu veut est la seule science qui nous mette en repos” »⁷⁷⁶. Le thème de « l'approbation de la nature » semble très important, d'autant qu'il révèle une relation entre la Nature et sa poétique. Or, que veut dire *approuver la nature* ? On voit d'abord que dans l'usage de Ponge, le verbe *approuver* voisine avec les verbes comme *louer*, *applaudir*, *considérer* : « Oui, il s'agit du caractère que cela représente, pris du bon côté, loué, applaudi, approuvé, considéré comme une leçon, un exemple »⁷⁷⁷. Ponge est préparé à « louer, applaudir, considérer » les nouveaux caractères des choses, trouvés et nommés « par les associations de qualités habituellement interdites »⁷⁷⁸. Les idées demandent toujours à Ponge son *agrément*, et il est facile de le leur donner ; mais cet *accord* ne lui procure aucun plaisir. En revanche, les choses du monde extérieur lui donnent de l'*agrément*, même s'ils ne lui demandent pas son *agrément* :

Les idées me demandent mon agrément, l'exigent et il m'est trop facile de le leur donner : ce don, cet accord ne me procure aucun plaisir, plutôt un certain écœurement, une nausée. Les objets, les paysages, les événements, les personnes du monde extérieur me donnent beaucoup d'agrément au

⁷⁷⁶ *Pour un Malherbe*, II, p. 160.

⁷⁷⁷ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 532 : « Il s'agit aussi de ne pas se laisser dérouter par les associations de qualités habituellement interdites. C'est même en cela que tout (ou le principal) consiste : avouer les anomalies, les proclamer, lui en faire gloire, les nommer : un nouveau caractère. / Oui, il s'agit du caractère que cela représente, pris du bon côté, loué, applaudi, approuvé, considéré comme une leçon, un exemple ».

⁷⁷⁸ *Ibid.*

contraire. Ils emportent ma conviction. Du seul fait qu'ils n'en ont aucunement besoin.⁷⁷⁹

La Nature n'est point faite par l'homme, mais elle est une source de plaisir. La nature en tant que « pré-texte » devient ainsi sa raison d'être, c'est-à-dire son *prétexte*⁷⁸⁰. Son texte est un moyen de donner son agrément à la nature, même si elle ne le lui demande pas : « Et, si elle [la variété des choses] n'est que mon prétexte, ma raison d'être, s'il faut donc que j'existe, à partir d'elle, ce ne sera, ce ne pourra être que par une certaine création de ma part à son propos. Quelle création? Le texte »⁷⁸¹. Il souhaite applaudir la nature par ses textes. Mais il ne veut pas se contenter d'un simple applaudissement ; en plus, il veut aussi *réciter* la nature :

Enfin, – si tu le peux, reparle, mieux que nous.
Contre ce qui d'abord t'aura désespéré
Faisant jouer les mots et leur autorité,
Change à plaisir le nom de tout ce qui t'irrite
Approuve la nature, – ou plutôt la récite.⁷⁸²

Approuver veut dire aussi ne pas parler *contre*. Au printemps, la forêt, qui commence à s'exprimer par ses feuilles, devient plus volubile à cause du vent qui la traverse. Le poète se demande si elle parle *pour* ou *contre* le vent : « Elle [la forêt] parle (tout haut) parce qu'il y a du vent. [...] Elle rend un son. Peut-on dire qu'elle répond au vent ? Peut-on dire qu'elle exprime sa résistance au vent, qu'elle parle contre le vent ? ou au contraire qu'elle l'approuve ? »⁷⁸³ On voit ici sans difficulté qu'*approuver* signifie « parler *pour* ». C'est pourquoi l'approbation se résume

⁷⁷⁹ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 517.

⁷⁸⁰ *Ibid.* : « “C'est beau parce que je ne [l'objet]’aurais pas inventé, j’aurais été bien incapable de l’inventer”, tout cela est ma seule raison d’être, à proprement parler mon *prétexte* ».

⁷⁸¹ *Ibid.*

⁷⁸² « Extrait du manuscrit du “monument” », *Dans l’atelier de « Lyres »*, I, p. 819. « Le monument » a été publié dans une note de la lettre 114 de la *Correspondance* avec Paulhan (Jean Paulhan, Francis Ponge, *Correspondance*, I. 1923-1946, *op. cit.*, p. 113-114). C'est une version concentrée de « À mon père décharné » (*Textes hors recueil*, II, p. 1352-1353). Dans « À mon père décharné », on retrouve la formule similaire dans laquelle *approuver la nature* s'identifie avec *réciter la nature* : « C'est une *description* qui me sauvera l'âme, / Approuvant la nature ou bien la récitant, / Faisant jouer les mots et leur autorité / Contre ce qui d'abord pouvait nous effrayer » (Jean Paulhan, Francis Ponge, *Correspondance*, I. 1923-1946, *op. cit.*, p. 113 ; *Textes hors recueil*, II, p. 1353).

⁷⁸³ « Tentative orale », *Méthodes*, I, p. 661.

simplement à l'expression *Oui*. Selon Ponge, Malherbe sait donner un concert de vocables en disant « oui » à la nature :

Le monde entier n'est que l'orchestration des harmoniques variées de la Parole : les articulations du OUI (oui ou non, selon l'humeur de celui qui parle ou écoute : mode majeur ou mineur à volonté).

Malherbe fait ainsi. Il donne un concert de vocables.⁷⁸⁴

L'approbation de la Nature suppose que l'on accepte volontiers le tremblement de certitude de la Nature. La connaissance renouvelée de la Nature permettra d'articuler plus fort *oui* et de nous accorder avec le monde :

Poésie du certainement. L'articulation du *Oui*.

Le développement articulé du *Oui*.

À partir du monde, se dépêtrer.

La perfection obtenue peut-être par violence faite à la manie de la perfection.

Poésie du parti pris. Éloge. Savoir louer.

Sans résignation ni humiliation.

Tremblement de certitude.

La vibration, les harmoniques de la corde sensible tendue à l'extrême, à partir de cette base fondamentale : l'accord avec le monde.⁷⁸⁵

Or, comment est-il toujours possible d'approuver la Nature, alors que la Nature n'est pas seulement harmonieuse, mais aussi cruelle ? En fait, le soleil, aïeul prodigue et symbole de la nature, afflige ses créatures par le vieillissement et la mort :

Le Soleil, la main ouverte : aïeul prodigue, magnificient. Semeur. [...]

Sa seule apparition, sa seule vue hâle, fait rougir ou blêmir, défaillir, se pâmer.

Sous sa chaude caresse, ce vieillard prodigue abuse de ses descendants, précipite le cours de leur vie, exalte puis délabre physiquement leurs corps.

Et d'abord les pénètre, les déshabille, les incite à se dénuder, puis les fait gonfler, bander, éclater ; jouir, germer ; faner, défaillir et mourir.⁷⁸⁶

⁷⁸⁴ *Pour un Malherbe*, II, p. 121.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 257.

⁷⁸⁶ « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 783-784.

En « produisant de quelque manière une incarcération »⁷⁸⁷, le soleil commande « tous les éléments du système »⁷⁸⁸ : « La nuit c'est le spectacle, la considération ; mais le jour la prison, les travaux forcés de l'azur »⁷⁸⁹. L'homme est noyé dans le rayonnement du soleil comme une de ses taches et des ses imperfections :

Le jour est la pulpe d'un fruit dont le soleil serait le noyau. Et nous, noyés dans cette pulpe comme ses imperfections, ses taches, ses *crapauds*, nous sommes asymétriques par rapport à son centre. Son rayonnement nous enrobe et nous franchit, va jouer beaucoup plus loin que nous.⁷⁹⁰

Il serait donc naturel que l'homme éprouve une résignation et une humiliation devant une Nature si puissante. Transgresser la loi de la nature signifiera la mort. En ce sens, l'approbation de la nature pourrait être un choix réaliste pour éviter la mort, comme le montre l'analyse de Gleize et Veck⁷⁹¹. Mais, Ponge souligne que l'on doit approuver la nature « sans résignation ni humiliation ». L'approbation peut donc être plutôt un choix volontaire qu'un choix forcé. Mais, il est aussi vrai que la nature existe sans se soucier de l'approbation de l'homme. L'approbation n'est pas en un sens un problème de choix. En fait, la nature existe hors de l'approbation de l'homme, et l'homme ne peut donc pas destituer la nature : « Les objets du monde extérieur au contraire me ravissent. Il leur arrive de me causer de la surprise, mais ils ne paraissent en aucune mesure se soucier de mon approbation : elle leur est aussitôt acquise. Je ne les révoque pas en doute »⁷⁹². Mais, Ponge désire affirmer cette Nature telle qu'elle est, parce que, bien qu'elle reste indifférente à l'homme, la nature suffit à le ravir et le surprendre. Cette vision de la nature s'apparentera à celle des Grecs qui ont envisagé la nature comme *physis*, pleine de merveille⁷⁹³.

⁷⁸⁷ Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Francis Ponge : Actes ou textes*, op. cit., p. 40.

⁷⁸⁸ *Ibid.*

⁷⁸⁹ « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 778.

⁷⁹⁰ *Ibid.*

⁷⁹¹ Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Francis Ponge : Actes ou textes*, op. cit., p. 40 : « Transgresser amènerait à la mort (cosmique, littéraire) ; le réalisme consistera à approuver ».

⁷⁹² « My creative method », *Méthodes*, I, p. 525.

⁷⁹³ Selon Heidegger, c'est par le sentiment de *merveille* que les Grecs font l'expérience de *physis*. *Physis* est ce qui se donne comme une sorte d'expérience à travers l'ouverture des étants ; par exemple, l'apparition du soleil, la croissance des plantes, la naissance des animaux : « Or, que dit le mot φύσις ? Il dit ce qui s'épanouit de soi-même (par exemple, l'épanouissement d'une rose), le fait de se déployer en s'ouvrant et, dans un tel déploiement, de faire son apparition, de se tenir dans cet apparaître et d'y demeurer, bref il dit la perdominance perdurant dans un s'épanouir (das

Manifester pour la nature

Sartre explique l'approbation de la nature par la notion d'*amour* en s'appuyant sur « Conception de l'amour en 1928 »⁷⁹⁴. Selon lui, l'approbation totale et le total respect de la nature ne sont réalisables que par l'amour. L'amour ne se borne pas à observer les choses, mais s'installe dans leur être : « Bref, dit Sartre, il s'agit moins d'observer le galet que de s'installer en son cœur et de voir le monde avec ses yeux, comme fait le romancier qui, pour peindre ses héros, se coule dans la conscience de ceux-ci et décrit choses et gens tels qu'ils leur apparaissent »⁷⁹⁵. Autrement dit, l'amour ne veut pas dire observer distraitement, mais attentivement, c'est-à-dire, *estimer* et *considérer*⁷⁹⁶ : « Plus l'amour (l'estime, la considération) que je lui [à l'objet] porte est violent ; plus je le considère comme grave, urgent »⁷⁹⁷. C'est pourquoi Sartre dit que Ponge vise moins la description des choses que leur être : « C'est qu'il ne s'agit pas de *décrire*. [...] Il ne se soucie pas des qualité mais de l'être »⁷⁹⁸. S'installer dans le cœur des choses constitue le devoir de Ponge envers la Nature. C'est *manifester* pour elle, mais ce n'est pas une manifestation gidienne :

De là ce *devoir* que Ponge ressent à son égard : manifester pour elle. Car il s'agit – ni plus ni moins – de manifester. Mais les tentatives de Ponge diffèrent profondément de la « manifestation » gidienne. Gide en manifestant veut recoudre la Nature, resserrer sa trame et la faire exister enfin sur le plan de la perfection esthétique, de façon que se vérifie le paradoxe de Wilde : « La nature imite l'art »⁷⁹⁹.

aufgebend-verweilende Walten) » (Martin Heidegger, *Introduction à la métaphysique* (1935), trad. G. Kahn, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1967, p. 27).

⁷⁹⁴ *Proèmes*, I, p. 172.

⁷⁹⁵ Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses », *Situations I*, art. cit., p. 263.

⁷⁹⁶ Selon Ponge, *considérer* a un sens augural comme contempler. Il s'agit d'observer attentivement la présence d'un *sidus* (d'un astre), c'est-à-dire de l'objet. *Désirer*, dérivé de *desiderare* s'opposant à *considerare*, signifiera la constatation de l'absence d'un astre. L'amour a deux sens en même temps : *considérer* l'objet présent ou *désirer* l'objet absent : « *Contemplare*, c'est observer attentivement le ciel. Quant à *considerare*, c'est, originellement, "constatare, in forma augurale", la présence d'un *sidus* (d'un astre), ou d'une constellation. Merveilleuse confirmation, quant à moi. Naturellement, *considerare* est exactement en opposition (aussi bien au sens astronomique du mot) à *desiderare* dont, dans son acception augurale, la signification originelle devait être : constater l'absence d'un astre ou d'une constellation déterminée, ou si vous voulez, puisque aussi bien le mot a fini par signifier *désirer* » (« Braque ou un méditatif à l'œuvre », *L'Atelier contemporain*, II, p. 720).

⁷⁹⁷ *La Table*, II, p. 922.

⁷⁹⁸ *Ibid.*

⁷⁹⁹ Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses », *Situations I*, art. cit., p. 262.

Manifester pour la nature ne vise pas à sacrifier la Nature au plaisir esthétique de l'homme, comme le dit Ponge dans « Berges de la Loire » :

Que rien désormais ne me fasse revenir de ma détermination : ne sacrifier jamais l'objet de mon étude à la mise en valeur de quelque trouvaille verbale que j'aurai faite à son propos, ni à l'arrangement en poème de plusieurs de ces trouvailles.

En revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de différent : différent en particulier de ce que j'ai déjà (à ce moment) écrit de lui.⁸⁰⁰

Ponge est prêt à « sacrifier n'importe quelle “trouvaille” verbale (poétique) à ce qu'il croit être le droit de la chose, de l'objet »⁸⁰¹. Autrement dit, la nature n'est pas un moyen pour la littérature, mais une fin dont notre connaissance esthétique et éthique tire leurs ressources. Il s'agit, pour Ponge, d'arranger les expressions pour les choses ; il est hors de question d'arranger les choses pour les expressions : « Ne jamais essayer *d'arranger les choses*. Les choses et les poèmes sont inconciliables »⁸⁰². Il ne se contente pas de dire qu'il faut « aller aux choses », mais il plonge « vraiment » dans la Nature⁸⁰³, comme il le dit dans *La Seine* : « Nous pouvons l'ingérer, en boire un verre, mais nous pouvons aussi nous y plonger entièrement, voire nous y noyer et tout cela très naturellement, sans que cela nécessite aucun effort d'imagination excessif »⁸⁰⁴. La nature supporte non seulement notre corps physiquement, mais elle rafraîchit aussi nos esprits : « Ainsi, écrivant *sur* la Loire d'un endroit des berges de ce fleuve, devrai-je y replonger sans cesse mon regard, mon esprit. Chaque fois qu'il aura séché sur une expression, le replonger dans l'eau du fleuve »⁸⁰⁵. Pour lui, l'art n'est pas « la sublimation-esthétisation du réel », mais il consiste « à se rendre au réel, à rendre le réel, à rendre réel »⁸⁰⁶. Nous

⁸⁰⁰ « Berges de la Loire », *La Rage de l'expression*, I, p. 337.

⁸⁰¹ Jean-Marie Gleize, *A Noir : poésie et littérature*, Paris, Seuil, 1992, p. 12.

⁸⁰² « Berges de la Loire », *La Rage de l'expression*, I, p. 338.

⁸⁰³ Jean-Marie Gleize, *A Noir*, *op. cit.*, p. 12.

⁸⁰⁴ *La Seine*, I, p. 252.

⁸⁰⁵ « Berges de la Loire », *La Rage de l'expression*, I, p. 337.

⁸⁰⁶ Selon Jean-Marie Gleize, Ponge partage l'idée de l'art avec du Bouchet, Cézanne, Giacometti : « 1. l'art ne consiste pas à « arranger les choses » (n'est pas la sublimation-esthétisation du réel) ; 2. l'art ne consiste pas à reproduire (encore moins raconter) ce que l'on croit percevoir. Il consiste à se rendre au réel, à rendre le réel, à rendre réel ; 3. cela est impossible, interminable, inachevable, nécessaire » (Jean-Marie Gleize, *A Noir*, *op. cit.*, p. 13).

avons besoin des choses qui freinent nos désirs de les esthétiser : « Il nous faut donc choisir des objets véritables, objectant indéfiniment à nos désirs. Des objets que nous rechoisissions chaque jour, et non comme notre décor, notre cadre ; plutôt comme nos spectateurs, nos juges »⁸⁰⁷. Si notre personnalité est affectée par les choses, ce n'est pas un mal, mais un bonheur : « Tout le secret du bonheur du contemplateur est dans son refus de considérer *comme un mal* l'envahissement de sa personnalité par les choses »⁸⁰⁸.

Le monde de l'esthétique suit les ordres différents de ceux que le monde des choses suit. Or, les artistes confondent souvent les deux mondes, de sorte qu'ils jugent les choses selon leur propre subjectivité en croyant qu'ils aiment les choses : « S'ils [les artistes] croient qu'ils peuvent passer très facilement d'un monde à l'autre, alors c'est à ce moment-là qu'ils disent : "Ah, j'aime les chevaux ! Ah que je voudrais entrer dans la pomme !" et tout ça »⁸⁰⁹. Ponge propose que, étant donné l'étanchéité entre les choses et le monde, le compte rendu des choses doive se réaliser à partir du texte constituant un monde égal à celui des choses :

C'est un texte fait avec des mots. Et ce n'est pas parce que je dirai "j'aime la pomme", que je rendrai compte de la pomme. J'en aurai beaucoup plus rendu compte, si j'ai fait un texte qui ait une réalité dans le monde des textes, un peu égale à celle de la pomme dans le monde des objets.⁸¹⁰

Pour atteindre les choses, l'amour des choses doit commencer à partir des choses, non pas à partir des artistes eux-mêmes :

Eh bien, les poètes qui disent "j'aime les choses, je veux entrer dans la pomme", quant à connaître bien une pomme, ils manquent le train. Quant à exprimer leur amour de la pomme, ils manquent encore le train. Et ils le manquent encore quant à exprimer quoi que ce soit d'eux-mêmes.⁸¹¹

⁸⁰⁷ « L'objet, c'est la poétique », *L'Atelier contemporain*, II, p. 659.

⁸⁰⁸ « Introduction au "Galet" », *Proèmes*, I, p. 203.

⁸⁰⁹ « La Pratique de la littérature », *Méthodes*, I, p. 678.

⁸¹⁰ *Ibid.*

⁸¹¹ « La Pratique de la littérature », *Méthodes*, I, p. 679.

Ponge fait ici allusion au texte « Magie » d'Henri Michaux⁸¹². En s'abandonnant aux choses, Michaux ne les décrit plus, pas plus qu'il ne les nomme ; il atteint la chose par « une épreuve corps » (souffrir) ou par « l'affect de l'expérience »⁸¹³. Ponge, pour qui la description des choses est chère, ne voit dans la confession de « Magie » que la « dissolution du sujet dans une illusoire indistinction du langage et du réel, des mots et des choses »⁸¹⁴. Selon Jérôme Roger, l'incompréhension entre Ponge et Michaux tient davantage « à des positions diamétralement opposées dans “la” langue française » qu'« à des conceptions opposées de “la” poésie »⁸¹⁵. L'amour des choses de Ponge se réalise moins dans une confusion du langage et du réel que dans la description du réel : « Tandis que, comprenez-moi bien, entre une description parfaite et un cri, un appel, il n'y a pas tellement de distance. Une description parfaite c'est une façon de serrer les dents, une façon de *ne pas* crier, vous me comprenez bien ? »⁸¹⁶ D'après Roger, la description pongienne consiste à « refuser de croire à toute possibilité de passage entre le sujet et les choses » et à « assumer le matérialisme irréductible de l'objet, compte tenu des mots qui le définissent et l'articulent dans le monde du langage »⁸¹⁷. La description suppose que l'esprit retourne aux choses pour les rafraîchir, de sorte qu'elle montre une voie qui permet d'atteindre les choses « d'une manière acceptable par les choses »⁸¹⁸ sans qu'elles soient lésées. Décrire les choses de leur propre point de vue, c'est applaudir « à ce

⁸¹² Henri Michaux, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 559 : « J'étais autrefois bien nerveux. Me voici sur une nouvelle voie. Je mets une pomme sur ma table. Puis je me mets dans cette pomme. Quelle tranquillité ! / Ça a l'air simple. Pourtant il y a vingt ans que j'essayais ; je n'eusse pas réussi, voulant commencer par là. Pourquoi pas ? Je me serais cru humilié peut-être, vu sa petite taille et sa vie opaque et lente. C'est possible. Les pensées de la couche du dessous sont rarement belles. [...] il y eut des tâtonnements, des expériences ; c'est toute une histoire. Partir est peu commode et de même l'expliquer. Mais en un mot, je puis vous le dire. *Souffrir* est le mot. Quand j'arrivai dans la pomme, j'étais glacé ».

⁸¹³ Jérôme Roger, *Henri Michaux : poésie pour savoir*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2000, p. 206.

⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 207.

⁸¹⁵ Voir *ibid.*, p. 206-207.

⁸¹⁶ « La Pratique de la littérature », *Méthodes*, I, p. 679.

⁸¹⁷ Jérôme Roger, *op.cit.*, p. 207.

⁸¹⁸ « Raisons de vivre heureux », *Proèmes*, I, p. 198 : « Il n'y a que l'esprit pour rafraîchir les choses. Notons d'ailleurs que ces raisons sont justes ou valables seulement si l'esprit retourne aux choses d'une manière acceptable par les choses : quand elles ne sont pas lésées, et pour ainsi dire qu'elles sont décrites de leur propre point de vue ».

qui est, à ce qui s'offre »⁸¹⁹. Il s'agit de rafraîchir les choses par la description afin que l'esprit soit aussi rafraîchi par les choses.

« La Terre » nous offre un exemple dans lequel l'approbation des choses rafraîchit le sentiment de l'homme : « Matière à la portée de tous, du moindre bébé ; qu'on peut saisir par poignées, par pelletées. [...] Or, la vénération de la matière : quoi de plus digne de l'esprit ? »⁸²⁰ Un simple contact avec la terre est suffisant pour rafraîchir l'homme. La terre est la chose la plus banale, mais aussi la plus fondamentale ; en effet, elle est la mère de toutes les choses, parce qu'elle les nourrit. Elle mérite donc notre profonde vénération. L'approbation de la nature se lie ainsi à la dimension de la vénération : « émotion-approbation-vénération »⁸²¹.

« Le Vin » montre encore une fois l'aspect sensuel de l'approbation qui se réalise au niveau de l'acte de toucher :

Comme de toutes choses, il y a un secret du vin ; mais c'est un secret qu'il ne garde pas. On peut le lui faire dire : il suffit de l'aimer, de le boire, de le placer à l'intérieur de soi-même. Alors il parle.
En toute confiance, il parle.⁸²²

Les choses de la nature comme le vin ne révèlent leurs secrets que quand on les touche. En ce sens, elles ne sont pas des objets à connaître, mais à sentir. L'approbation de la figue n'est également possible que lorsqu'on l'assimile par l'acte tant physique que spirituel de mordre :

La poésie est l'art de traiter les paroles de façon à permettre à l'esprit de mordre dans les choses et de s'en nourrir.
(Il s'agit donc plus que d'une connaissance : d'une assimilation.)⁸²³

Ainsi, ce qui est important dans l'approbation de la nature n'est plus la connaissance, mais l'assimilation. Lorsque le vin est assimilé, une délicieuse ivresse gagne le corps, de sorte que toutes les choses commencent à se correspondre et à

⁸¹⁹ Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge*, op. cit., p. 55.

⁸²⁰ « La Terre », *Pièces*, I, p. 749-750.

⁸²¹ Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge*, op. cit., p. 55.

⁸²² « Le Vin », *Pièces*, I, p. 745.

⁸²³ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 788.

s'applaudir dans un état dionysiaque. Ce serait un des meilleurs moments que l'approbation des choses peut atteindre :

Le bras verse au fond de l'estomac une flaque froide, d'où s'élève aussitôt quelque chose comme un serviteur dont le rôle consisterait à fermer toutes les fenêtres, à faire la nuit dans la maison ; puis à allumer la lampe.

À enclore le maître avec son imagination.

La dernière porte claquée résonne indéfiniment et, dès lors, l'amateur de vin rouge marche à travers le monde comme dans une maison sonore, où les murs répondent harmonieusement à son pas,

Où les fers se tordent comme des tiges de liseron sous le souffle émané de lui, où tout applaudit, tout résonne d'applaudissement et de réponse à sa démarche, son geste et sa respiration.

L'approbation des choses qui s'y enlacent alourdit ses membres. Comme le pampre enlace un bâton, un ivrogne un réverbère et réciproquement.⁸²⁴

La maison où résonnent toutes les choses à l'état extatique peut se lire comme allégorie de la nature. En fait, la nature est pleine des choses qui se parlent *pour* par leurs expressions corporelles comme les arbres, l'escargot, le bois de pins, l'orange, etc. On pourrait dire que la nature entière est une forêt de la *correspondance* au sens baudelairien du mot.

La contresignature

Selon Derrida, « il n'y a pas de signature sans *oui* »⁸²⁵. La signature n'est pas l'acte de mettre le nom de l'auteur, mais elle est synonyme de *oui* : « Vous signez, écrit Derrida, à la fin d'un texte pour dire *oui* : *oui*, c'est bien mon nom. L'acte de signature consiste à acquiescer, à confirmer... »⁸²⁶. Le thème de l'approbation est lié ainsi au thème de la signature. Pour Ponge, *signer* est proche de *contresigner* :

Les seuls textes que je puisse dignement accepter de signer (ou contresigner), ceux qui pourraient ne pas être signés du tout ; ceux qui

⁸²⁴ « Le Vin », *Pièces*, I, p. 744.

⁸²⁵ Jacques Derrida et Gérard Farasse, *Déplier Ponge : entretien de Jacques Derrida avec Gérard Farasse*, op. cit., p. 53.

⁸²⁶ *Ibid.*

tiendraient encore comme des objets, placés parmi les objets de la nature : en plein air, au soleil, sous la pluie, dans le vent.⁸²⁷

Le contreseing consiste à ratifier une décision déjà prise. Il vient après ; il soutient « une signature antérieure contre laquelle il se place, il la double et la couvre »⁸²⁸. La signature du poète est donc l'approbation d'une œuvre réalisée sous l'influence du temps ; c'est ainsi qu'un décalage s'introduit entre deux signatures. C'est donc le temps qui intervient toujours dans le contreseing : « *Je contresigne l'œuvre du Temps* »⁸²⁹. Nous savons bien que Ponge aurait aimé titrer *l'Approbation de la Nature*⁸³⁰ au lieu du *Parti pris des choses*, une épopée de la Nature. Comme le montre l'analyse de Derrida, le contreseing est l'acte d'approbation de la Nature :

J'approuve la Nature, dit-il. Car la Nature, contrairement aux apparences, a besoin d'être approuvée. Elle a besoin que je signe d'un *oui, vu, vécu, lu et approuvé*, que je redouble son affirmation de la mienne, que je l'approuve et la prouve en lui donnant raison. Le double signe, et réciproque, de reconnaissance sans dette : di-simul des signatures. Ma signature doit approuver et faire preuve.⁸³¹

Comme le dit Élisabeth Cardonne-Arlyck, le poète est toujours en retard par rapport à l'action du temps qui affecte depuis toujours les choses⁸³². Le thème d'approbation est d'autant plus important qu'il révèle la relation entre la littérature et la nature.

Or, on se demande ce que « l'œuvre du Temps » veut dire exactement. D'abord, comme le montre l'analyse de Cardonne-Arlyck, on pourrait envisager « l'œuvre du Temps » comme les textes qui sont ouverts à l'horizon temporel : « Ponge retourne à ces composantes de son œuvre comme il retourne aux choses »⁸³³. Selon elle, c'est « une double poussée, rétrospective et prospective »⁸³⁴ qui régit l'œuvre de Ponge. Si

⁸²⁷ *Pour un Malherbe*, II, p. 160.

⁸²⁸ Élisabeth Cardonne-Arlyck, *Véracités : Ponge, Jaccottet, Roubaud, Deguy*, Belin, 2009. p. 23.

⁸²⁹ *Pour un Malherbe*, II, p. 160.

⁸³⁰ *Ibid.*

⁸³¹ Jacques Derrida, *Signéponge*, *op. cit.*, p. 105.

⁸³² Élisabeth Cardonne-Arlyck, *Véracités*, *op. cit.*, p. 23 : « Plantes qui croissent et dépérissent, terre qui s'érode, corps qui vieillissent, objets qui s'usent, traces qui s'effacent, ne sommes-nous pas toujours en retard vis-à-vis d'une action qui nous devance ».

⁸³³ *Ibid.*, p. 28.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 25.

Ponge revient sans cesse sur ses anciens textes, c'est pour approuver le temps qui les aurait travaillés en faveur de l'« objet brut » :

En revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de différent : différent en particulier de ce que j'ai déjà (à ce moment) écrit de lui.

Que mon travail soit celui d'une rectification continuelle de mon expression (sans souci a priori de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut.⁸³⁵

Comme le dit Cardonne-Arlyck, « prendre le parti pris des choses est prendre *son parti* du temps ». S'impose là « la tension entre perfection et imperfection, exactitude et approximation, formule et recherche »⁸³⁶. Comme le dit Sydney Lévy, si l'œuvre de Ponge a une épaisseur comparable à celle de la chose, c'est parce que ses travaux poétiques se réalisent, « non de façon linéaire, ou chronologique, mais avec des allers et retours, des liens et des références »⁸³⁷. C'est pour cela que une approche chronologique de son œuvre est exclue. Comme le dit encore Lévy, presque tous ses écrits sont en un sens contemporains les uns des autres⁸³⁸.

Le temps intervient non seulement entre l'auteur et ses anciens écrits, mais aussi entre ses textes et ses lecteurs. Une fois que les textes quittent l'auteur, ils vont attendre d'être *approuvés* par des lecteurs. Les lecteurs futurs se feront, à leur tour, « en les approuvant, les contresignataires de l'œuvre du temps »⁸³⁹. La temporalité du texte de Ponge se réalise ainsi dans la considération de la tension entre divers écrits et des lecteurs à venir. Selon Cardonne-Arlyck, contresigner l'œuvre du temps est donc « souscrire à son “travail d'érosion et de ruine, c'est-à-dire d'ennoblissement, de pathétisation, de simplification”, en se réjouissant du sceau de rémanence que le temps appose aux vestiges du passé, et anticiper sur les legs de l'avenir, enrôler le temps dans son parti futur »⁸⁴⁰. C'est le *nous* plutôt transpersonnel qu'impersonnel qui relie Ponge à ses contresignataires, c'est-à-dire ses lecteurs futurs ; il instaure

⁸³⁵ « Berges de la Loire », *La Rage de l'expression*, I, p. 339.

⁸³⁶ Élisabeth Cardonne-Arlyck, *Véracités*, op. cit., p. 25.

⁸³⁷ Sydney Lévy, *Francis Ponge : De la connaissance en poésie*, op. cit., p. 20.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 17.

⁸³⁹ Élisabeth Cardonne-Arlyck, *Véracités*, op. cit., p. 24.

⁸⁴⁰ *Ibid.*

« une communauté, fondée sur le partage d’une langue et d’un monde »⁸⁴¹ : « Nous, Le Monde Extérieur (la Nature) et Notre Langue Maternelle. Nous et la langue française (et réciproquement, la langue française et nous) »⁸⁴². C’est par ce *nous* que a pu se transmettre l’œuvre de Malherbe, qui exige une double signature, un principe de contresignature :

Ces considérations, au début d’un essai sur Malherbe, étonneront, à juste titre peut-être. Elles sont significatives de la différence de notre temps et du sien, du chaos dans lequel nous sommes et dont nous avons à sortir (d’abord à nous sortir). Mais Malherbe, consciemment ou non, eut à faire le même effort. Voilà ce qui nous le rend si présent et sympathique.

Ajoutons qu’il signa de son nom, et plutôt deux fois qu’une. C’est que son projet était le moins abstrait qui soit. Il voyait clair et jugeait clairement de ses chances, et des chances de la Beauté dans son siècle.⁸⁴³

Selon Ponge, Malherbe est le seul personnage qui « a réformé la langue et imposé si longuement sa loi »⁸⁴⁴ dans l’histoire de la littérature française ; il est « peut-être le seul nom propre qu’aucune Histoire [...] ne saurait omettre »⁸⁴⁵. Comme le montre Vincent Kaufmann, l’écrit qui « s’éprouve en faisant loi pour un autre » sera « déjà contresigné, donné comme apte à fonctionner, indéfiniment, comme un proverbe »⁸⁴⁶. L’effort de Malherbe pour sortir du chaos est approuvé par *nous*, le futur lecteur, qui fait le même effort que Malherbe en son temps. Dans l’œuvre de Malherbe, il y a ainsi deux signatures : celle de Malherbe et celle du futur lecteur, c’est-à-dire la nôtre.

Ensuite, comme le fait Gleize, on pourrait entendre par « l’œuvre du Temps » les héritages culturels tels que les écrivains français (y compris Malherbe), la langue française, le « Donné humain »⁸⁴⁷. Gleize écrit : « Pour ce qui concerne le Donné (historique, culturel, littéraire) français, il faut “contresigner l’œuvre du Temps”, selon une des méthodes qui, au plan de l’écriture, font rechercher les racines des

⁸⁴¹ Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, op. cit., p. 224.

⁸⁴² *Pour un Malherbe*, II, p. 143.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁸⁴⁶ Vincent Kaufmann, « Co-réalisations », *Le Livre et ses adresses* (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot), Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 123.

⁸⁴⁷ *Pour un Malherbe*, II, p. 57.

mots comme garantes des significations »⁸⁴⁸. Si Ponge contresigne l'héritage culturel qui aurait été formé avec le temps, c'est parce que le maintien de sa valeur est non seulement « l'un des devoirs qui s'imposent à nous », mais il est aussi un « repoussoir naturel » qui nous pousse à « la création de valeurs nouvelles » :

Nous n'avons sans doute qu'une raison d'être au monde, c'est le maintien des valeurs dont nous avons reçu l'héritage, à une époque où le progrès extraordinaire des sciences et de l'outillage, dont dispose l'homme, s'accompagne d'une régression non moins extraordinaire des valeurs esthétiques et morales ; où une grossièreté sans nom submerge la conscience publique ; où d'ailleurs nous assistons à la défaite (au sens fort) de notre pays.

Le maintien est donc l'un des devoirs qui s'imposent à nous ; l'autre étant la création de valeurs nouvelles.⁸⁴⁹

En fait, toutes les entreprises humaines visant le bonheur de l'homme ne ravissent pas Ponge, parce qu'il constate seulement certains succès relatifs. Mais elles vont pousser tout de même Ponge à s'occuper à la pratique littéraire :

Nous constatons certains succès antérieurs à nous dans ce genre d'entreprises. Cela nous encourage et nous saisit d'émulation et d'amour [...], cela nous irrite et nous ravit cela nous enseigne, cela nous repousse ; et cela donc est aussi notre raison d'être, notre repoussoir naturel.

Voilà comment nous considérons le Musée la Bibliothèque, enfin le Donné humain, l'histoire, la littérature historique.⁸⁵⁰

Il s'agit d'accepter, voire d'assumer la réalité et d'en tirer la leçon. Ce réalisme « n'équivaut ni au fatalisme, ni à un étymologisme pseudo-scientiste »⁸⁵¹.

Enfin, on pourrait comprendre la notion d'« œuvre du Temps » dans le sens des choses dans la Nature, ou dans le sens de la nature elle-même, comme le montre l'analyse de Derrida. Pour Derrida, contresigner l'œuvre du Temps signifie approuver la Nature. Effectivement, pour Ponge, le Temps équivaut souvent à la Nature : « Ô hommes ! Informes mollusques, foule qui sort dans les rues, millions de

⁸⁴⁸ Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Francis Ponge : Actes ou textes, op. cit.*, p. 40.

⁸⁴⁹ *Pour un Malherbe*, II, p. 18.

⁸⁵⁰ *Ibid.*, p. 57.

⁸⁵¹ Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Francis Ponge : Actes ou textes, op. cit.*, p. 40-41

fourmis que les pieds du Temps écrasent ! »⁸⁵² Dans *Pour un Malherbe*, le travail du temps s'identifie au travail de la Nature :

La Mémoire Naturelle. Et qui rende compte du travail de la Nature, ou du Temps. Le Temps (ou, si l'on veut parler ainsi, la Nature – ne pourrions-nous dire, d'une seule expression, la *Mémoire Naturelle* ?) procède à une magnification, et simplification, des œuvres et des figures du passé. Cela, qui est positif, et en quelque mesure propre, net, pur, et inéluctable, nous l'assumons volontiers.⁸⁵³

Ponge désire ici remplacer plutôt le travail de la Nature, ou du Temps par une expression ramassée qui est propre à exprimer la temporalité des choses de la Nature : *la Mémoire Naturelle*. Les choses dans la Nature – qui deviennent, sous l'influence du Temps, de plus en plus ruineuses, simples, mais qui deviennent en même temps magnifiques et raffinées – constitueront la Mémoire Naturelle :

Les monuments de l'art plastique sont plutôt améliorés par le Temps. Je veux dire par le Soleil et la Pluie, les mouvements de l'air et de la terre, le feu parfois, et enfin le flux et le reflux des populations, s'effectuant de façon plus ou moins violente. Je n'entends pas seulement les populations humaines, voire animales (s'agirait-il des fourmis), mais les populations végétales aussi bien.⁸⁵⁴

Bien qu'ils soient ruinés, fragmentés par le Temps, les monuments sont plutôt améliorés sous l'influence des éléments naturels : « Un *Monument* [...] tel au contraire qu'il nous est offert, érodé, magnifié, par la *Mémoire Naturelle* »⁸⁵⁵. Les grandes œuvres en mémoire naturelle « n'y perdent rien, mais y gagnent au contraire »⁸⁵⁶. Il en est de même pour « les monuments de l'ordre de l'esprit »⁸⁵⁷. Par exemple, Malherbe ne perdra rien même si on l'oublie parfois, mais il gagnera dans la mémoire humaine :

⁸⁵² « Des Raisons d'écrire », *Proèmes*, I, p. 195.

⁸⁵³ *Pour un Malherbe*, II, p. 237.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 236.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 258.

⁸⁵⁶ *Ibid.*, p. 237.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 236.

Quant à Malherbe, n'en resterait-il qu'un fragment, peu importerait, puisqu'il n'a finalement écrit jamais que toujours la même chose et toujours de la même façon. Quelle chose et de quelle façon ? Ce qu'il fallait pour que le moindre fragment ou tronçon de lui nous apparaisse comme le tronc véritable, oui, plus que le socle, le *tronc* de la littérature, voire de la langue et donc de l'esprit français.⁸⁵⁸

Pour Ponge, écrire, c'est approuver et ratifier les empreintes du Temps sur les choses. Autrement dit, c'est, selon l'expression de Cardonne-Arlyck, « ramasser le temps en une diction efficace »⁸⁵⁹. Un texte sur la moindre chose peut donc garder des mémoires naturelles immenses. On pourrait dire plutôt que les mémoires naturelles des choses forment le texte. C'est pourquoi, pour Ponge, il s'agit moins d'une rhétorique *par auteur* que d'une rhétorique *par poème* : « Mais si l'on pensait rigoureusement selon l'idée précédente, il faudrait non point même une rhétorique par auteur mais une rhétorique par poème »⁸⁶⁰. La rhétorique par poème est plutôt « une rhétorique par objet »⁸⁶¹, d'autant que la rhétorique du poème est déterminée par l'objet. Les traits caractéristiques de l'objet affectent le poème pour que les rhétoriques particulières soient créées, de sorte que la moindre machine verbale agencée à propos de la moindre des choses contienne « une espèce d'art poétique »⁸⁶². Ainsi, « tous les textes du *Parti pris des choses*, dit Ponge, comportent un art poétique »⁸⁶³. Par exemple, si le poème de la guêpe est caractérisé par les zigzags, le désordre, la discontinuité, c'est que la guêpe l'est :

Il se trouvera bien quelque critique un jour ou l'autre assez pénétrant pour me REPROCHER cette *irruption* dans la littérature de ma guêpe de façon *importune, agaçante, fougueuse* et *musarde* à la fois, pour DÉNONCER l'allure *saccadée* de ces notes, leur présentation *désordonnée*, en *zigzags*, pour S'INQUIÉTER du goût du *brillant discontinu*, du *piquant* sans profondeur mais non sans danger, non sans *venin dans la quene* qu'elles révèlent – enfin pour TRAITER superbement mon œuvre DE TOUS LES NOMS qu'elle mérite.⁸⁶⁴

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 237.

⁸⁵⁹ Élisabeth Cardonne-Arlyck, *Véracités*, op. cit., p. 25.

⁸⁶⁰ « Raisons de vivre heureux », *Proèmes*, I, p. 198.

⁸⁶¹ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 534.

⁸⁶² « Entretiens, 1978 », *Textes hors recueil*, II, p. 1424.

⁸⁶³ *Ibid.*

⁸⁶⁴ « La Guêpe », *La Rage de l'expression*, I, p. 345.

Il en est de même pour le cheval. Les traits caractéristiques du cheval produiront un poème qui n'a pas de forme close : « C'est facile. Mais je sais que si j'avais fait du cheval un texte complètement en forme, rond ou cristallin, j'aurais perdu ce côté impatience, ce côté fougueux du cheval qui, quant à moi, est sa principale caractéristique »⁸⁶⁵. Ainsi, les temps particuliers de la guêpe et du cheval sont ramassés dans le poème, et le poète les approuve : « Et certes on peut toujours trouver une justification, dans l'objet qu'on prend pour thème, une justification de la forme qu'on a donnée à l'œuvre »⁸⁶⁶.

Si les choses sont elles-mêmes des œuvres du Temps, comment se fait la *signatura rerum* qui attend d'être contresignée par le poète ? Comme l'indique Derrida, chaque signature comme chaque chose est unique, mais l'analogie entre la signature et la chose commence dans ce caractère irremplaçable⁸⁶⁷. Par exemple, les corps des crevettes sont leur signature ; elles pourraient donc être traitées « en idéogrammes indifférentes »⁸⁶⁸ :

Par bonds vifs, saccadés, successifs, rétrogrades suivis de lents retours, il aperçoit d'un endroit à l'autre de l'étendue de sa vision remuer d'une façon particulière une sorte de petits signes, assez peu marqués, translucides, à formes de bâtonnets, de virgules, peut-être d'autres signes de ponctuation, qui, sans lui cacher du tout le monde l'oblitérent en quelque façon, s'y déplacent en surimpression, enfin donnent envie de se frotter les yeux afin de re-jouer par leur éviction d'une vision plus nette.⁸⁶⁹

C'est l'oiseau dans le ciel qui « contrefait la *signatura rerum* de la théologie chrétienne »⁸⁷⁰ :

L'oiseau parfait évoluerait avec une grâce... il descendrait nous apporter du ciel, par l'opération du Saint-Esprit bien entendu, en des orbes gracieux comme certains paraphes, la signature du Dieu bon et satisfait de son œuvre et de ses créatures. Demander à Claudel quelle est la signification de la colombe du Saint-Esprit. Y a-t-il d'autres oiseaux dans la religion chrétienne, en général dans les religions ? J'aperçois les vautours de Prométhée qui me

⁸⁶⁵ « La Pratique de la littérature », *Méthodes*, I, p. 671.

⁸⁶⁶ *Ibid.*

⁸⁶⁷ Jacques Derrida, *Signéponge*, *op. cit.*, p. 110.

⁸⁶⁸ « La Crevette », *Le Parti pris des choses*, I, p. 48.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁷⁰ Jacques Derrida, *Signéponge*, *op. cit.*, p. 107.

font signe, le cygne de Lédä... En voilà plusieurs prêts à s'ébrouer et à renaître, hors de la compilation.⁸⁷¹

Dans des contextes mythologiques, les oiseaux ne sont que les signes rappelant l'existence des Dieux. Mais Ponge ne veut pas les réduire aux signes métaphysiques ou théologiques. Il tente une approche « naïve » ; il procède à un geste de démystification de l'oiseau pour que l'oiseau soit « déchu de sa dignité métaphysique et sacrée »⁸⁷² :

La grâce des orbes tracés en vol, la gentillesse des mines, et des petits cris ou des roulades, font généralement que les oiseaux sont pris en bonne part.

Ce sont pourtant pour la plupart des mignons crasseux et pouilleux, aux fraises sales, aux crevés, aux bouillons fripés et déchirés, aux collerettes et aiguillettes poussiéreuses, et qui plus est, crottant en vol, crottant au pas, partout.⁸⁷³

Vus de loin, les oiseaux semblent voler gracieusement ; leurs chants semblent apporter les messages du ciel. En réalité, vus de près, la plupart des oiseaux ne sont pas tellement gracieux ; ils ne sont pas physiquement beaux ; ils sont « crasseux et pouilleux ». Ainsi, Ponge met l'accent sur leur laideur et leur saleté pour démystifier et libérer les oiseaux, pris en otage par les représentations religieuses : « Ténacité, courage [...], goût de la modernité et de l'avenir de l'homme, goût de la raison et dégoût de la mysticité, culture et pratique d'origine scientifique, accumulation de connaissances de visu et tactu »⁸⁷⁴. Il veut « naïvement tirer autre chose »⁸⁷⁵ ; il tente de découvrir la qualité essentielle de l'oiseau :

Deux choses : le petit sac de plumes, et le foudroyant départ capricieux en vol (l'étonnant départ en vol). A côté de ça, aussi la petite tête, le crâne broyable, les pattes allumettes, le truc du déploiement-déplacement, la bizarrerie des courbes de vol. Quoi encore ? Allons, cela ne va pas être facile. Je vais retomber peut-être dans mes erreurs de la crevette. Il vaudrait mieux alors en rester à ces notes, qui me dégoûtent moins qu'un opus raté.⁸⁷⁶

⁸⁷¹ « Notes prises pour un oiseau », *La Rage de l'expression*, I, p. 348.

⁸⁷² Note 7 sur « Notes prises pour un oiseau », *La Rage de l'expression*, I, p. 1029.

⁸⁷³ « Notes prises pour un oiseau », *La Rage de l'expression*, I, p. 348.

⁸⁷⁴ « Pour Max Bense », *Nouveau nouveau recueil*, III, II, p. 1264.

⁸⁷⁵ « Notes prises pour un oiseau », *La Rage de l'expression*, I, p. 349.

⁸⁷⁶ *Ibid.*

Ponge n'ignore pas que la contemplation du ciel est depuis longtemps liée à l'art augural. Dans le mot *contempler*, le mot *templum* désigne un espace carré dans le ciel, consacré aux dieux :

Voici ce qui s'y trouve. De *contemplare* on est envoyé à *tempio*, latin *templum* (...). À partir d'ici, je traduis : le mot (*templum*) dans sa première acception, augurale, a signifié un espace « quadrato » dans le ciel et sur la terre, au milieu duquel « si raccoglie » les présages ; par extension, cf. l'expression de Lucrèce « *templa caeli* » ; enfin, un lieu consacré aux dieux.⁸⁷⁷

Le vol des oiseaux dans le temple du ciel devient un excellent signe augural révélant les messages surnaturels. Ainsi, l'homme veut volontiers lire son destin même dans le moindre arrangement des choses dans l'espace :

Voilà pourquoi le moindre arrangement des choses, dans le moindre fragment d'espace, le fascine :

D'un coup d'œil, il y juge de son slalom, de son destin.

Le moindre arrangement des choses, dis-je, dans le moindre fragment d'espace,

Et non seulement la disposition des entrailles des poulets sacrés, celle des cartes battues puis étalées sur la table, celle du marc de café, celle des dés quand ils viennent d'être jetés.⁸⁷⁸

Or, aux yeux de Ponge, c'est parce que l'homme est « une sorte de vagabond, qui, le temps de sa vie, cherche le lieu de son repos » qu'« il attache tant d'importance à l'espace »⁸⁷⁹ et qu'il veut y lire des valeurs transcendantes. Ce vagabond, qui ne se rend pas compte que chaque instant est fatal, tend à recourir sans cesse à un moment considéré comme fatal et à un espace spécial pour connaître son destin. Mais, les grands signes ne sont pas qu'aux cieux, ni dans les entrailles des poulets, ni dans les cartes battues ; toutes les choses sont plutôt de grandes choses, tant qu'elles comportent en elles-mêmes l'avenir. Tout instant est fatal :

Les grands signes ne sont pas qu'aux cieux.

⁸⁷⁷ « Braque ou un méditatif à l'œuvre », *L'Atelier contemporain*, II, p. 720.

⁸⁷⁸ « De la nature morte et de Chardin », *L'Atelier contemporain*, II, p. 666.

⁸⁷⁹ *Ibid.*

Et il n'y a pas d'instant fatal, ou plutôt tout instant est fatal.
Ce n'est pas seulement le dernier matin qu'un homme sensible goûte dans
une juste lumière la cigarette ou le verre de rhum.
Il se réveille dans cette disposition chaque jour.⁸⁸⁰

Tout est lisible dans le moindre fragment d'espace, mais seulement l'esprit, qui
n'est pas attentif aux choses, ne le voit pas :

Certes le temps s'écoule, mais pourtant jamais n'arrive.
Tout est là.
Tout l'avenir, aussi bien, – dans le moindre fragment d'espace.
Tout y est lisible,
Pour qui veut bien, pour qui sait bien l'y voir.⁸⁸¹

Ponge oppose la connaissance scientifique à de telles interprétations mystiques. Tous les mysticismes tiennent à l'ignorance des phénomènes de la nature : « Pour éviter que cela tourne au mysticisme, il faut : 1^o se rendre compte précisément, c'est-à-dire expressément de chacune des choses dont on a fait l'objet de sa contemplation »⁸⁸². L'effort de comprendre les choses sans mysticisme permettra de voir les oiseaux dans le ciel comme une *expression*, et non comme une *représentation*. À la différence de la représentation qui suppose la séparation entre le représentant et le représenté, l'expression ne connaît pas une telle séparation entre l'exprimant et l'exprimé. Par exemple, une image qui *représente* un oiseau n'est pas l'oiseau *représenté*, mais lui *ressemble* picturalement. En revanche, comme le dit Deleuze, dans un visage tordu qui *exprime* la terreur, la terreur n'existe pas ailleurs que dans ce visage ; la terreur est *enveloppée* et *impliquée* dans l'exprimant, dans ce visage terrifié⁸⁸³. L'exprimé n'existe pas hors de ses expressions, et « chaque expression est comme l'existence de l'exprimé »⁸⁸⁴. L'oiseau n'est plus victime

⁸⁸⁰ *Ibid.*

⁸⁸¹ *Ibid.*

⁸⁸² « Introduction au "Galet" », *Proèmes*, I, p. 203.

⁸⁸³ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op. cit.*, p. 334 : « Par expression, nous entendons comme toujours cette relation qui comporte essentiellement une torsion, entre un exprimant et un exprimé, telle que l'exprimé n'existe pas hors de l'exprimant, bien que l'exprimant s'y rapporte comme à quelque chose de tout à fait autre ».

⁸⁸⁴ Gilles Deleuze, *Spinoza et le problème de l'expression*, *op. cit.*, p. 34. Gilles Deleuze remet en valeur l'idée de l'expression qui a une longue histoire « cachée » et « maudite » en raison de sa tendance panthéiste, mais qui prend une place centrale dans « la philosophie de l'immanence » de

d'une quelconque représentation humaine. Il ne représente rien ; il *s'exprime* plutôt dans le ciel, débarrassé de valeurs transcendantes. Le ciel devient ainsi une *page* pour l'expression de l'oiseau. L'hirondelle *s'exerce* et *s'exprime* dans le ciel en y inscrivant sa signature :

Chaque hirondelle inlassablement se précipite – infailliblement elle s'exerce – à la signature, selon son espèce, des cieux.

Plume acérée, trempée dans l'encre bleu-noire, tu *t'écris vite* !

Si trace n'en demeure...

Sinon, dans la mémoire, le souvenir d'un élan fougueux, d'un poème bizarre,

Avec retournements en virevoltes aiguës, épingles à cheveux, glissades rapides sur l'aile, accélérations, reprises, nage de requin. Ah ! je le sais par cœur, ce poème bizarre !⁸⁸⁵

L'hirondelle signe avec ses plumes trempées dans « l'encre bleu-noire » du ciel. Comme le montre Derrida, le *t'* (apostrophe) réfléchi dans « tu *t'écris* » montre bien que l'hirondelle est elle-même une « écriture signante » « dans cette mise en orbite graphique de la chose »⁸⁸⁶ : « Chacune, écrit Ponge, à corps perdu lancée parmi l'espace, passe, à signer l'espace, le plus clair de son temps »⁸⁸⁷. Chaque hirondelle est à la fois sa signature et un poème, mais qui semble bizarre aux yeux du poète, parce qu'elle ne laisse aucune trace⁸⁸⁸. Ponge tente donc de faire de ce poème bizarre un poème « acceptable par les choses »⁸⁸⁹ :

Je le sais par cœur [...] mais ne lui laisserai pas, plus longtemps, le soin de s'exprimer.

Spinoza et aussi dans la philosophie de Leibniz, représentative de la pensée baroque. *Ibid.*, p. 299 ; Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1988.

⁸⁸⁵ « Les Hirondelles ou Dans le style des hirondelles », *Pièces*, I, p. 795.

⁸⁸⁶ Jacques Derrida, *Signéponge*, *op. cit.*, p. 106.

⁸⁸⁷ « Les Hirondelles », *Pièces*, I, p. 796.

⁸⁸⁸ Selon Jean Pierrot, le « poème bizarre » tient à la fugacité de la parole par rapport au texte écrit caractérisé par la stabilité, la résistance liée à la dureté, la densité. Ponge préfère à l'état parlé l'état écrit ; en plus, il préfère le signe dactylographique à l'écriture manuscrite qui est trop soumise aux variations. Sous cet angle, l'écriture de l'hirondelle sera proche de l'état parlé, ou de le manuscrit : « On pourrait l'inférer, par exemple, d'une lecture symbolique de L'Hirondelle : si l'écriture de l'hirondelle garde aux yeux du poète quelque chose d'un peu vain, et, comme le dit à deux reprises le texte lui-même, de *bizarre*, ce n'est pas seulement parce qu'elle écrit dans le ciel. C'est aussi parce que cette écriture, par sa facilité même, est l'occasion de bien des fioritures et des gracieusetés inutiles » (Jean Pierrot, *Francis Ponge*, *op. cit.*, p. 341).

⁸⁸⁹ « Raisons de vivre heureux », *Proèmes*, I, p. 198.

Voici les mots, il faut que je les dise.
 (Vite, avalant ses mots à mesure.)
 L'*Hirondelle* : mot excellent ; bien mieux qu'*aronde*, instinctivement répudié.
 L'*Hirondelle*, l'*Horizonnelle* : l'hirondelle, sur l'horizon, se retourne, en nage-
 dos libre.
 L'*Aburie-donzelle* : poursuivie – poursuivante, s'enfuit en chasse avec des
 cris aigus.⁸⁹⁰

Grâce aux observations assidues du poète respectant à la fois le *parti pris des choses* et le *compte tenu des mots*, se révèlent quelques nouveaux traits caractéristiques de l'hirondelle, tels que la relation étroite entre l'hirondelle et l'horizon, sa passion sexuelle⁸⁹¹, qui n'étaient pas encore exprimés dans le « poème bizarre ». L'hirondelle deviendra un autre poème, pas bizarre cette fois, grâce à un travail propre du poète qui contresigne l'hirondelle, une œuvre du temps. Le poème entier de l'hirondelle, qui témoigne à la fois d'un travail poétique original du poète et de l'approbation qu'il donne à l'hirondelle, peut être donc lu à la fois comme la signature du poète et comme sa contresignature. La signature de l'hirondelle dans le ciel peut être lue cette fois comme sa contresignature apposée au travail du poète. Il y a un échange de signatures entre les choses et le poète. Comme le dit Derrida, ce qui s'échange entre le poète et la chose, qui passent « un contrat sans contrat », n'est pas « quelque chose de déterminé, mais la signature même, toute seule »⁸⁹². Il n'y a pas de texte qui reste sans l'« effet de contresignature »⁸⁹³. Ponge intéresse la chose qui le regarde à signer elle-même, « à devenir, en restant ce qu'elle est, tout autre, aussi une partie consignée de son texte »⁸⁹⁴. La chose et le poète sont ainsi à la fois sujets de signature et sujets de contresignature. Le texte contresigné s'émancipera de Ponge « comme une fusée n'obéissant qu'à sa propre catapulte, affranchie [...] de son nom »⁸⁹⁵.

L'échange de la signature entre la chose et le poète se réalise explicitement dans *La Fabrique du Pré* :

⁸⁹⁰ « Les Hirondelles ou Dans le style des hirondelles », *Pièces*, I, p. 795.

⁸⁹¹ L'« *ahurie-donzelle* » qui est poursuivie par les hirondelles mâles n'est pas sans rappeler la chienne « traquée, cruellement importunée » par les « mâles quêteurs, grondeurs, musiciens » qui montrent « la passion spécifique » dans « Mœurs nuptiales des chiens » (*Pièces*, I, p. 742).

⁸⁹² Jacques Derrida, *Signéponge*, *op. cit.*, p. 102.

⁸⁹³ *Ibid.*

⁸⁹⁴ *Ibid.*

⁸⁹⁵ *Ibid.*

Messieurs les typographes,
 Tirez donc ici, je vous en prie, le trait final.
 Puis, dessous, sans le moindre interligne, couchez mon nom,
 Pris dans le bas-de-casse, naturellement,
 Sauf les initiales, bien sûr.
 Puisque ce sont aussi celles
 Du Fenouil et de la Prêle
 Qui demain croîtront dessus

Francis Ponge⁸⁹⁶

Il s'agit là de deux approbations, c'est-à-dire de deux (contre)signatures du poète et de la Nature. Ponge approuve la nature en (contre)signant au-dessous de la barre. Mais une (contre)signature secrète est découverte également au-dessus de la barre sous la forme des initiales du fenouil et de la prêle qui ne sont pas sans évoquer le nom de Francis Ponge. En fait, Ponge signe indirectement le pré en transformant ses composants (le fenouil et la prêle) en la signature. Comme le dit Derrida, il s'agit de « faire signer la chose et transformer la chose en sa signature »⁸⁹⁷. Il signe ainsi deux fois ; une fois par son nom propre et une autre fois par les noms généraux des choses. La Nature, quant à elle, approuve Ponge, comme si elle le remerciait pour ses efforts poétiques, en (contre)signant par ses modes : le Fenouil et la Prêle. Les signatures débordent au-dessus et au-dessous de la barre⁸⁹⁸. Autrement dit, les signatures s'échangent. Pourtant, l'échange n'est pas limité à l'acte symbolique de la signature ; il se réalise aussi au niveau de l'existence. Car le nom de Ponge couché sous le fenouil et la prêle est non seulement sa signature, mais aussi son corps, plus exactement son « cadavre rigide ou en décomposition »⁸⁹⁹. Les initiales du mort « poussent au-dessus de son nom entier, séparées de lui par une barre horizontale, ^{pré}_{nom} »⁹⁰⁰. Comme le pré a nourri Ponge, ce dernier doit maintenant nourrir le pré. Il y a un échange corporel entre eux : le *Fenouil et la Prêle* le devenus *Francis Ponge* et

⁸⁹⁶ *La Fabrique de Pré*, II, p. 512.

⁸⁹⁷ Jacques Derrida, *Signéponge*, *op. cit.*, p. 102.

⁸⁹⁸ *Ibid.*, p. 92 : « Au-dessus et au-dessous de la barre, passant la barre, la signature est à la fois dedans et dehors, elle déborde, elle se déborde, mais le dehors est encore dans le texte, le nom propre fait partie, comme cadavre en décomposition légendaire, du corpus. Deux fois signé, contresigné, effacé dans et sous la pierre, le texte, le tissu ».

⁸⁹⁹ *Ibid.*, p. 92.

⁹⁰⁰ *Ibid.*

Francis Ponge devenu *Fenouil et la Prêle*. Il s'agit ainsi d'un double échange : échange de signatures et échange de corps. En ce sens, la barre est à la fois la fin du texte et la fin de la vie. Si on tient compte de ce double échange, l'acte de signer sous le pré peut donc être considéré comme un retour à la nature aussi bien de son texte que de son existence. Comme l'indique Derrida, la signature devient nature⁹⁰¹, « écriture non-significative »⁹⁰², car une signature pure est sans signification. Avec la signature qui retourne à la nature, son texte va être inscrit dans la nature. Ponge désire inscrire non seulement son texte, mais aussi son corps dans le pré, symbole de la Nature par excellence. Autrement dit, son idéal existentiel est de s'inscrire lui-même dans le pré de la Nature, comme son idéal littéraire est d'inscrire ses textes dans la pierre de la Nature. En ce sens, le pré est un support de l'inscription comparable à la pierre. L'inscription de son nom dans le texte du *Pré* signifiera son adhésion totale à la Nature, car, pour Ponge, le pré est un grand texte de la Nature. Il se peut que son texte disparaisse un jour après sa mort, mais, comme rien ne retourne au rien – comme dans la théorie de l'atomisme antique –, Ponge et ses textes ne disparaîtront pas à jamais ; ils retourneront dans le futur pré et dans la future littérature.

La contresignature contient toujours deux fois la signature : la signature de la chose et la contresignature du poète, ou la signature du poète et la contresignature de la chose : « Le double signe, et réciproque, de reconnaissance sans dette »⁹⁰³. Or, la contresignature de la chose semble parfois plus importante que la signature du poète⁹⁰⁴ :

Mais je veux rappeler, pour finir, la (toujours présente) modeste (dans l'intention) et fière (dans l'exécution) référence à l'objet de l'émotion.

Ce qui est à la fois *déferer* et, par acte volontaire, nommer.

Il s'agit ici d'une sorte de contre-signature. De la signature de *l'autre*, votre conjoint momentané.

⁹⁰¹ *Ibid.*, p. 99 : « Si une signature (pure) est sans signification, elle équivaut à la nature, l'arbitraire et le naturel se confondant enfin, puisque la nature est une écriture « non significative ». La signature devient nature (sépulture et genèse) ».

⁹⁰² « À la rêveuse matière », *Nouveau recueil*, II, p. 337.

⁹⁰³ *Ibid.*, p. 105.

⁹⁰⁴ Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, *op. cit.*, p. 187 : « Tout se passe comme si l'objet apportait à l'œuvre « une sorte de contre-signature », plus importante, aux yeux de Ponge, que « la signature de l'artiste » lui-même ».

À la signature (toujours la même) de l'artiste, vient s'ajouter, combien plus volumineuse, grandiose et passionnée (et chaque fois différente), celle imposée par l'émotion née à la rencontre de l'objet et qui fut la cause occasionnelle de l'œuvre, qu'on peut, alors, abandonner, à tous risques : cela ne nous regarde plus.⁹⁰⁵

Ponge a l'impression qu'en suscitant son émotion, la chose intervient toujours dans son œuvre sous la forme de la contresignature. Une telle œuvre comportant ainsi toujours deux signatures provoquera une autre émotion du lecteur qui va la contresigner à son tour. En effet, si les choses sont « décrites de leur propre point de vue »⁹⁰⁶, « chaque poème plairait à tous et à chacun, à tous et à chaque moment comme plaisent et frappent les objets de sensations eux-mêmes »⁹⁰⁷. On se rend compte de ce que Ponge veut dire en disant que « les seuls textes que je puisse dignement accepter de signer (ou contresigner), ceux qui pourraient *ne pas* être signés du tout »⁹⁰⁸. Dans une œuvre du Temps, il y a déjà une signature de la chose ; Ponge contresigne l'œuvre du Temps en la mettant en texte. Ce texte attend d'être invisiblement approuvé par de nombreux futurs contresignataires anonymes. Ponge n'est donc qu'un premier contresignataire. Il n'éprouvera donc pas le besoin d'y mettre son nom. Rappelons que Ponge veut toujours que son œuvre soit une formule claire et impersonnelle⁹⁰⁹, c'est-à-dire proverbe ou maxime⁹¹⁰. Le proverbe (ou la maxime) est transmis par les contresignataires anonymes. Il ne s'agit pas de nom propre. Ponge veut que ses textes devenus proverbes ou maximes affectent les anonymes dans leur vie pratique.

La contresignature de Ponge se réalise de façon secrète par les choses et dans les choses, plus exactement par les initiales des choses comme on l'a déjà constaté dans le cas de « Fenouil et Prêle », puisque les textes, devenus une sorte de monument comme le proverbe ou la maxime, n'ont pas besoin d'être signés. Comme le montre

⁹⁰⁵ *L'Atelier contemporain*, II, p. 686.

⁹⁰⁶ « Raisons de vivre heureux », *Proèmes*, I, p. 198.

⁹⁰⁷ *Ibid.*

⁹⁰⁸ *Pour un Malherbe*, II, p. 160.

⁹⁰⁹ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 536 : « Il s'agit pour moi d'aboutir à des formules *claires*, et *impersonnelles* ».

⁹¹⁰ *Pour un Malherbe*, II, p. 115 : « Ses besoins les plus contingents, les plus particuliers [...] sont résolus en proverbes des plus nécessaires ; ce sont des maximes, des expressions vitales » ; « Examen des "Fables logiques", *Pratiques d'écriture*, II, p. 1057 : « Il s'agit de trouver des formules. Des maximes, des proverbes qui puissent servir aux gens dans une discussion *pratique* ».

l'analyse de Derrida, Ponge « déguise tous les noms propres en descriptions et toutes les descriptions en noms propres », de sorte qu'« on ne sait jamais s'il nomme ou s'il décrit, ni si ce qu'il décrit-nomme est la chose ou le nom, le commun ou le propre »⁹¹¹. C'est-à-dire que, comme le dit Hayez-Melckenbeeck, « la signature de Ponge fait se croiser les catégories du commun et du propre »⁹¹². En entrant son nom dans le texte, il fait de son nom un des noms communs de la langue française. Selon Derrida, le propre de Ponge consiste à faire entrer son nom propre dans le texte, dans la langue française⁹¹³. Ponge veut inscrire son nom également dans la Nature. Rappelons qu'il met volontiers son nom propre sous le pré. Le propre de Ponge se mêle au commun de la Nature. Autrement dit, la singularité de Ponge et sa gloire ne se révéleront que dans le lieu commun de la Nature. Comme le dit Hayez-Melckenbeeck, « Ponge a fait de chaque texte un monument à la gloire de son nom, un double colossal, mais ce monument se réfère plus au porteur du nom à l'extérieur du texte, il se réfère au nom à l'intérieur »⁹¹⁴. Il ne s'agit donc plus de « la signature nominale (lié au nom dans un discours) », mais de « la signature en contrebande »⁹¹⁵. Le texte contresigné se trouve « pourvu de son idiome irremplaçable et donc d'une signature déliée du nom permanent de l'autre "général" »⁹¹⁶. Par exemple, dans « Notes pour un coquillage », sa contresignature en tant qu'approbation de la Nature se réalise de façon indirecte à l'aide des choses :

Mais alors il me faut imaginer un énorme colosse en chair et en os, qui ne correspond vraiment à rien de ce qu'on peut raisonnablement inférer de ce qu'on nous a appris, même à la faveur d'expressions au singulier, comme le Peuple Romain, ou la Foule Provençale.⁹¹⁷

⁹¹¹ Jacques Derrida, *Signéponge*, op. cit., p. 96.

⁹¹² Cécile Hayez-Melckenbeeck, « L'autre signe, de Ponge à Derrida », *Objet : Ponge*, op. cit., p. 104.

⁹¹³ Jacques Derrida, *Signéponge*, op. cit., p. 96-97.

⁹¹⁴ Cécile Hayez-Melckenbeeck, op. cit., p. 104.

⁹¹⁵ Jacques Derrida, *Signéponge*, op. cit., p. 103.

⁹¹⁶ *Ibid.*

⁹¹⁷ « Notes pour un coquillage », *Le Parti pris des choses*, I, p. 39.

On peut lire sans difficulté dans « le Peuple Romain, ou la Foule Provençale » les initiales de Ponge⁹¹⁸. Hayez-Melckenbeeck les découvre même dans des titres des poèmes de Ponge, comme « Particularité des fraises », « La Fabrique du pré », « Comment une figue de paroles et pourquoi »⁹¹⁹. Serge Martin énumère beaucoup de (contre)signatures de Ponge sous les formules acrostiches⁹²⁰ : « ce poème est fait »⁹²¹ ; le « pépin [...] la raison d'être du fruit »⁹²² ; « une formule perle »⁹²³ ; « franchise première » pris à Rimbaud⁹²⁴ ; « peindre à fresque ». La dernière formule, entre autres, mérite notre attention, d'autant qu'elle met en cause la toilette intellectuelle opérée sur le niveau du langage⁹²⁵ :

Il ne reste plus qu'à se crever d'imitations, [...] enfin à tenter de faire apparaître l'idée en filigrane par des ruses d'éclairage au milieu de ce jeu épuisant d'*abus mutuels*. Il ne s'agit pas de nettoyer les écuries d'Augias, mais de les peindre à fresque au moyen de leur propre purin : travail émouvant et qui demande un cœur mieux accroché et plus de finesse et de persévérance qu'il n'en fut exigé d'Hercule pour son travail de simple et grossière moralité.⁹²⁶

Ponge souhaite, au lieu de nettoyer simplement, refaire radicalement les écuries. Il s'agit donc de « repeindre » tout ce qui est dégradé « à fresque » à l'aide de ce

⁹¹⁸ Jacques Derrida, *Signéponge*, op. cit., p. 91 : « On retrouve dans ces noms, à la fois de choses et de personnes, ces noms de personne, ces noms anonymes que sont une foule et un peuple, toutes les lettres de son propre nom ».

⁹¹⁹ Selon Sydney Lévy, les initiales de Francis Ponge, inscrites subrepticement dans ce titre, constituent, avec le *quoi*, le *comment*, et le *pourquoi*, une des questions scientifiques sous-jacentes à son projet, à savoir : le *qui*. Voir Sydney Lévy, *Francis Ponge : De la connaissance en poésie*, op. cit., p. 13.

⁹²⁰ Serge Martin, *Francis Ponge*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994, p. 84.

⁹²¹ « Les Mûres », *Le Parti pris des choses*, I, p. 18 : « Sans beaucoup d'autres qualités, – mûres, parfaitement elles sont mûres – comme aussi ce poème est fait ».

⁹²² « L'Orange », *Le Parti pris des choses*, I, p. 20 : « Mais à la fin d'une trop courte étude, [...] il faut en venir au **pépin**. Ce grain, de la forme d'un minuscule citron, offre à l'extérieur la couleur du bois blanc de citronnier, à l'intérieur un vert de pois ou de germe tendre. C'est en lui que se retrouvent [...] la dureté relative et la verdure [...] du bois, de la branche, de la feuille : somme toute petite quoique avec certitude la raison d'être du **fruit** » (C'est nous qui soulignons).

⁹²³ « L'Huître », *Le Parti pris des choses*, I, p. 21 : « Parfois très rare une formule perle à leur gosier de nacre, d'où l'on trouve aussitôt à s'orner ».

⁹²⁴ « Les "Illuminations" à L'opéra-comique », *Lyres*, I, p. 482 : « Ne se peut-il, comme le suggère le poète des Illuminations, que "les accidents de féerie scientifique... soient chéris comme restitution progressive de la franchise première" ? ».

⁹²⁵ Serge Martin, *Francis Ponge*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994, p. 85 : « L'apposition du nom propre sur toute la langue : [...] Le linge sale du langage lavé en famille en usant d'une méthode à proprement parlé "propre" : "il ne s'agit pas de nettoyer les écuries d'Augias, mais de les peindre à fresque au moyen de leur propre purin" avec le "Peindre à Fresque" comme signature ».

⁹²⁶ « Les Écuries d'Augias », *Proèmes*, I, p. 192.

qu'on trouve dans les écuries, c'est-à-dire le purin . Ce thème du renouvellement est à considérer dans le cadre de la toilette intellectuelle qui a déjà été étudiée dans les cas de « la Fin de l'automne » et de « La Lessiveuse ». Il milite « contre la souillure imposée à la langue et à la pensée par un mauvais ordre des choses, réduites par le capitalisme à leur seule valeur marchande »⁹²⁷ en appuyant sur sa *propre* langue, et non en se taisant. Il est donc préférable de créer de nouvelles rhétoriques en abusant des langues souillées plutôt que de les déplacer d'un côté à un autre⁹²⁸. Remarquer une (contre)signature dans « peindre à fresque » ne sera pas impossible. Mais cette lecture semble à première vue plus ou moins arbitraire comme les autres acrostiches. Pourtant, elle se montre convaincante avec l'analyse pénétrante de Derrida. La fresque est un procédé de peinture murale qui consiste à utiliser des couleurs délayées à l'eau sur un enduit de pâte *fraîche*. La pâte est composée de terre et d'eau. En ce sens, le *Pré*, composé de la terre mouillée, est comparable au mur frais des écuries. L'adjectif *propre* de « leur propre purin » désignera à la fois la langue *propre* que Ponge s'approprie et son nom *propre* : « La fresque, dit Derrida, pétrit (il aime ce mot pour tout ce qu'il pétrit) à même le *frais*, son nom l'indique, elle mêle la couleur à la fraîcheur humide de la pâte mouillée, dans les crases de terre et d'eau. En ce sens aussi *le Pré* donnera lieu, parmi d'autres choses, à fresque. [...] Leur propre purin. Le mot *propre* joue, il s'exproprie et à lui-même se réapproprie, à même le purin. Il travaille à même la matière »⁹²⁹. Ainsi, l'acte de « peindre à fresque », qui consiste à appliquer au mur frais sa *propre* langue, inséparable de sa personnalité *propre*, enfin de son nom *propre*, n'est pas sans évoquer un autre acte de signer *sur et sous* le pré. Il ne sera donc pas tellement abusif de découvrir les initiales de Ponge dans les mots « peindre à fresque ».

Ponge met rarement d'une manière ostensible son nom en guise de la contresignature sous sa forme latine comme dans *Comment une figue de paroles et pourquoi* :

⁹²⁷ Michel Collot, notice sur « Les Écuries d'Augias », *Proèmes*, I, p. 979.

⁹²⁸ Ponge compare les impropriétés et les limites des expressions langagières aux vêtements sales et à une action de les déplacer d'une malle à une autre : « Et mon goût pour l'écriture c'est souvent, rentrant chez moi après une conversation où j'avais eu l'impression de prendre de vieux vêtements, de vieilles chemises dans une malle pour les mettre dans une autre malle, tout ça au grenier, vous savez, et beaucoup de poussière, beaucoup de saleté, un peu transpirant et sale, mal dans ma peau » (« La Pratique de la littérature », *Méthodes*, I, p. 672).

⁹²⁹ Jacques Derrida, *Signéponge*, *op. cit.*, p. 41.

Francis Ponge
Nemausensis Poeta.
Septembre 1958
Franciscus Pontius Faber
Nemausensis Auctor⁹³⁰

Il laisse également sa signature, mais cette fois, en majuscules sur une seule ligne comme une inscription romaine⁹³¹ :

FRANCISCUS PONTIUS NEMAUSENSIS AUCTOR
ANNO MCMLVIII FECIT⁹³²

Pourtant, les noms propres peuvent être considérés comme les « noms communs », parce que, comme le dit Derrida, le nom inscrit dans le texte devient un monument, un nom commun en perdant son identité : « La loi qui produit *et* interdit la signature du « nom propre » (la première), dit Derrida, c'est qu'à ne plus la laisser tomber hors texte, en souscription soussignée, à l'insérer dans le corps du texte, on la monumentalise, l'institue, l'érige en chose ou objet pierreux, mais on en perd du même coup l'identité, le titre de propriété du texte, on la laisse devenir un moment ou une partie du texte, une chose ou un nom commun. L'érection-tombe »⁹³³. Selon Derrida, Ponge a tenté très tôt de faire de son texte un monument dans lequel son nom apparaît seulement en filigrane⁹³⁴, comme le montre « L'Avenir des paroles » écrit en 1925 :

Quand aux tentures du jour, aux noms communs drapés pour notre demeure en lecture on ne reconnaîtra plus grand-chose sinon de hors par ci nos initiales briller comme épingles ferrées sur un monument de toile.⁹³⁵

Le nom de Francis Ponge, présenté subrepticement dans « épingles ferrées » sous la forme d'initiales, « cette fois les bras croisés ou en chiasme »⁹³⁶ fera partie des

⁹³⁰ *Comment une figure de paroles et pourquoi*, II, p. 800.

⁹³¹ Voir note 78 sur *Comment une figure de paroles et pourquoi*, II, p. 804.

⁹³² *Ibid.*, p. 804.

⁹³³ Jacques Derrida, *Signéponge*, *op. cit.*, p. 48.

⁹³⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁹³⁵ « L'Avenir des paroles », *Proèmes*, I, p. 168.

« noms communs drapés » écrits sur les tentures funéraires : « Est-il abusif, se demande Derrida, de lire éponge et francis dans “épingles ferrées”, croisées comme ces lettres métallisées sur les tentures de Pompes Funèbres (P.F./ F.P.) »⁹³⁷. Selon Derrida, il faut que « la signature reste pour disparaître ou qu’elle disparaisse pour rester ». En un mot, « il faut qu’elle *reste à disparaître* »⁹³⁸. Par exemple, dans *le Pré*, le nom propre de Ponge reste pour disparaître : en effet, il est absorbé par les noms communs tels que Fenouil, Prêle. En mettant son nom sous le pré en guise de (contre)signature, l’auteur descend au « lieu commun sous la terre »⁹³⁹ de la mort. Il va disparaître physiquement, mais il va rester pour toujours dans les esprits grâce aux noms communs des espèces herbacées : le Fenouil et la Prêle. Paradoxalement, c’est ainsi grâce aux noms communs de la Nature que le nom propre peut rester. Le nom propre, qui devient une partie du texte, voire de la Nature, n’est plus propre. Le nom de Ponge n’est plus *propriété* d’un Ponge, mais il est le bien *commun*, c’est-à-dire le monument *commun* à tous. C’est pourquoi la signature de l’auteur peut être lue comme un nom commun.

Dans « Le volet, suivi de sa scholie », Ponge ne se donne plus la peine de signer soit ostensiblement, soit de façon subreptice, puisque sa signature est déjà inscrite dans le texte :

VOLET PLEIN NE SE PEUT ÉCRIRE
VOLET PLEIN NAÎT ÉCRIT STRIÉ
SUR LE LIT DE SON AUTEUR MORT
OÙ CHACUN VEILLANT À LE LIRE
ENTRE SES LIGNES VOIT LE JOUR.
(Signé à l'intérieur.)
[...]

VOLET PLEIN NE SE PEUT ÉCRIRE
VOLET PLEIN NAÎT ÉCRIT STRIÉ

⁹³⁶ Jacques Derrida, *Signéponge*, *op. cit.*, p. 93.

⁹³⁷ *Ibid.*

⁹³⁸ *Ibid.*, p. 48-49 : « Il faut donc à la fois que la signature reste et disparaisse, qu’elle reste pour disparaître ou qu’elle disparaisse pour rester. *Il faut*, c’est cela qui importe. Il faut qu’elle *reste à disparaître*, double exigence simultanée, double postulation contradictoire, double obligation. [...] Il faut la signature pour qu’elle reste-à-disparaître. [...] Il faut [...] voilà la signature contresignée, inutile et indispensable, supplémentaire ».

⁹³⁹ Jean-Marie Gleize, « La poésie mise en orbite », *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1983, p. 191 : « C’est ainsi que Francis Ponge descend aux lieux communs, au lieu commun sous la terre, au nom commun ».

SUR LE LIVRE DE L'AUTEUR MORT
OÙ L'ENFANT QUI VEILLE À LE LIRE
ENTRE SES LIGNES VOIT LE JOUR.⁹⁴⁰

Ponge vise ici l'effet de l'inscription (ou du proverbe, ou de la maxime) en mettant ses textes en majuscule, de sorte qu'il est inutile, pour lui, de mettre une signature personnelle dans le texte devenu impersonnel. Dans une lettre adressée à Paulhan, Ponge insiste sur le fait que sa signature est déjà à l'intérieur du texte :

D'autre part, il ne devrait pas être signé. Ou plutôt, n'être signé qu'à l'intérieur, comme tu verras qu'il l'est en effet. Mais au sommaire ? Ou sur le faux-titre ?... Il n'est pas anonyme, puisqu'il est signé en dedans, (et comment !)⁹⁴¹.

Dans ce poème, il ne s'agit plus d'un individu Ponge, mais de l'auteur, nom commun, et du futur lecteur représenté par « chacun » et « l'enfant ». La mort de l'auteur signifie celle d'une signature propre et la naissance d'un livre. L'auteur ne ressuscitera que par le lecteur qui « veille à le lire entre ses lignes ».

La mise en orbite du texte

L'œuvre du Temps, qui ne pourrait pas être signée, ou qui va perdre bientôt l'identité du signataire, est déjà un monument ou un proverbe ou une maxime impersonnelle. L'impersonnalité du texte « vise à donner aux textes une autonomie comparable à celle des choses »⁹⁴² : « C'est ainsi, dit Ponge, que l'œuvre complète d'un auteur plus tard pourra à son tour être considérée comme une chose »⁹⁴³. Pour qu'il fonctionne bien, le texte doit quitter l'auteur ; la fusée mise en orbite représente ce texte. Dans « Appendice V » (1965) du *Savon*, Ponge compare le savon, entre autres, à la fusée placée en orbite :

⁹⁴⁰ « Le Volet, suivi de sa scholie », *Pièces*, I, p. 758-759.

⁹⁴¹ Jean Paulhan, Francis Ponge, *Correspondance*, II. 1946-1968, établie par C. Boaretto, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1986, lettre 397, p. 50.

⁹⁴² Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, op. cit. p. 187.

⁹⁴³ « Raisons de vivre heureux », *Proèmes*, I, p. 198.

Voilà donc ce livre bouclé ; notre toupie lancée ; notre SAVON en orbite.
(Et tous les *étages* ou chapitres successifs mis à feu pour sa lancée peuvent bien, déjà, être retombés dans *l'atmosphère*, lieu commun de l'oubli, comme il fut celui du projet.)

Son sort ne dépend plus que de la nature matérielle dont ces signes et leur support font partie.⁹⁴⁴

Cette métaphore de « la parole en orbite », présente dans l'un des titres auxquels Ponge pensait pour des extraits de *Pour un Malherbe* à paraître dans *Tel Quel*⁹⁴⁵, remonte aux années 50. Dans un entretien avec Philippe Sollers, Ponge rappelle que, dans *Pour un Malherbe* (1951-1957), « il est déjà question de fusée, de départ, de plate-forme pour un lancement de V 2 »⁹⁴⁶. En fait, cette métaphore n'est pas sans rapport avec son expérience de la seconde guerre mondiale. Cela montre que, dès les années cinquante, « il en était venu lui-même à reconnaître une certaine autonomie au fonctionnement du langage »⁹⁴⁷. Malherbe est une sorte de tremplin, de plate-forme de lancement du texte, qui doit franchir « l'atmosphère (historique), puis la stratosphère (esthétique) » avant de rester en orbite. L'atmosphère est un « lieu commun de l'oubli »⁹⁴⁸ ; de nombreuses paroles y sont énoncées, mais elles sont bientôt oubliées. Ce que Ponge souhaite souligner par la métaphore de la fusée en orbite, c'est la différence entre la parole placée dans l'espace de l'oubli et l'écriture placée dans l'espace stable de l'univers :

Le Savon est en orbite dans sa forme écrite et il ne dépend plus, somme toute, de l'atmosphère, c'est-à-dire de la parole. L'accent est mis là sur la différence entre l'écriture et la parole. Il y est mis à chaque instant dans mon texte. C'est seulement la mise en orbite du texte par son écriture qui permet de transcender la parole comme souffle, etc.⁹⁴⁹

Ponge évoque à plusieurs reprises l'importance des inscriptions, ce qui montre sa prédilection particulière pour l'écriture par rapport à la parole. Même dans un

⁹⁴⁴ *Le Savon*, II, p. 416.

⁹⁴⁵ Note 6 sur *Le Savon*, II, p. 1517.

⁹⁴⁶ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 191.

⁹⁴⁷ Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, op. cit., p. 97.

⁹⁴⁸ *Le Savon*, II, p. 416.

⁹⁴⁹ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 186.

contexte biblique où la Parole divine est dominante, Ponge n'hésite pas à affirmer que l'écriture précède la parole⁹⁵⁰ :

Ce mot [SCVLPTVRE] du modèle de ceux pour l'éternité qui se trouvèrent alors du même coup gravés sur les tables de pierre de la loi, – mais la Parole, contrairement à ce que l'on croit, ne se fit entendre *qu'aussitôt ensuite* comme un craquement interminablement répercuté depuis lors en proclamations de plus en plus indistinctes et lointaines des INSCRIPTIONS mystérieuses qui, comme toutes autres choses du monde retombées dans l'obscurité, ne seront pas lues de sitôt.⁹⁵¹

Selon Ponge, la Parole divine ne peut que « redire les inscriptions originelles »⁹⁵² gravées sur les tables de pierre de la loi, « retombées dans l'obscurité ». En ce qui concerne « la stratosphère », espace esthétique, Ponge ne veut pas que le texte reste là : « La fusée dans la stratosphère, qui finit, à force de relancer son désir, par échapper à l'attraction, et entrer dans l'harmonie des sphères, dans l'horlogerie universelle »⁹⁵³. Il veut que son texte se place, non pas dans l'espace *historique*, ni dans l'espace *esthétique*, mais dans l'espace *cosmique*, c'est-à-dire dans la Nature. Le texte placé en orbite après avoir rejoint « la catégorie des étoiles fixes »⁹⁵⁴ n'a plus besoin ni de technicien, ni d'auteur. Le texte, en tant que chose, se trouve dans le « fonctionnement universel »⁹⁵⁵ :

Nous retrouvons encore là l'idée de la mise en orbite, de l'éternisation, si vous voulez, des éléments par le fait qu'ils sont rapprochés d'une certaine façon et qu'ils sont agencés, ajustés, et qu'alors, ils se mettent à fonctionner *tout seuls*, le mécanicien lui-même, le fabricant ayant disparu, et que tout cela fonctionne sans que la personne qui a arrangés, ajustés, soit encore nécessaire ; enfin que l'auteur peut mourir, à ce moment-là.⁹⁵⁶

Selon Ponge, le texte mis en orbite est une machine comme les autres choses. Pour Ponge, un état définitif d'un texte n'est possible que sous le rapport de l'«

⁹⁵⁰ Voir note 3 sur « SCVLPTVRE », *L'Atelier contemporain*, II, p. 1554 ; Jean Pierrot, *Francis Ponge*, *op. cit.*, p. 342.

⁹⁵¹ « SCVLPTVRE », *L'Atelier contemporain*, II, p. 582.

⁹⁵² Note 3 sur « SCVLPTVRE », II, p. 582.

⁹⁵³ *Pour un Malherbe*, II, p. 49.

⁹⁵⁴ *Ibid.*, p. 166.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁹⁵⁶ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, *op. cit.*, p. 187-188.

efficacité »⁹⁵⁷, et que par le facteur « contingent ». Pourtant, une fois qu'un texte est mis en orbite, il devient une machine ayant une fonction autonome dans l'« imbrication très complexe des éléments »⁹⁵⁸ :

Il y a d'autres raisons qui font que le texte est vraiment achevé. Et vaut mieux que ses brouillons. C'est parce qu'il dit plus que ses brouillons. Une fois que le texte est agencé, vraiment, c'est une machine ; il réalise quelque chose comme le « mouvement perpétuel » : c'est-à-dire qu'il est comme une montre en état de fonctionnement. Il ne s'agit que d'agencer.⁹⁵⁹

Un « texte-machine » mis en orbite hors de portée de l'auteur entre dans le « mouvement perpétuel » de l'« horloge-nature » tant que le ressort garantit le fonctionnement de cette horloge. Dans « Au lecteur » de *L'Atelier contemporain*, Ponge présente ses textes comme des « petites machines verbales » : « Le présent volume n'est que le recueil complet de toutes les petites ou moins petites machines verbales de ce genre que j'ai agencées et laissé s'échapper de chez moi, depuis les plus anciennes jusqu'au plus récentes, inédites en librairie courante jusqu'ici »⁹⁶⁰. Selon Ponge, son maître Malherbe a aussi fait de la poésie une machine :

Il fait de la poésie un véhicule, une montre (une horloge), une machine, un outil, une arme, une demeure, un appartement, un vêtement *modernes sans qu'ils dépendent trop de la mode* ; maniables, habitables ou portables *sans ridicule*.⁹⁶¹

La poésie de Malherbe se trouve dans une fonctionnalité concrète de la vie quotidienne. Non seulement sa poésie est une machine, mais Malherbe lui aussi est une machine :

⁹⁵⁷ « Entretiens, 1978 », *Textes hors recueil*, II, p. 1423 : « Jean RISTAT : C'est le mot brouillon qui m'arrête. Existe-t-il vraiment un état définitif, achevé, d'un texte ? // Francis PONGE : Eh bien, ça existe dans la mesure où un certain état du texte obtient un certain succès [...]. Il y a une efficacité dans la mesure où il y a un lecteur qui en engendre d'autres. Alors, voilà un signe de l'achèvement. Je me dis parfois d'ailleurs, que le moment même où je crois ou laisse croire qu'un texte est achevé, à un moment donné, n'est qu'un moment comme un autre, tout aussi contingent que ceux pendant lesquels j'ai écrit les brouillons qui précèdent... »..

⁹⁵⁸ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, op. cit.*, p. 180.

⁹⁵⁹ « Entretiens, 1978 », *Textes hors recueil*, II, p. 1424.

⁹⁶⁰ « Au lecteur », *L'Atelier contemporain*, II, p. 566.

⁹⁶¹ *Pour un Malherbe*, II, p. 46.

Chez lui, pas de bonheur d'expression. Pas de grâce (venue d'abord). Pas de fantaisie. [...] Il ne s'agit pas de cela.

Rien jamais qui puisse écœurer.

C'est une machine, d'ailleurs plus forte et plus diverse, plus variée que n'importe quelle autre machine ; une horloge grave, robuste, sereine, imperturbable. C'est le mouvement perpétuel. [...]

C'est le langage absolu ; quasi sans signification ; ou plutôt c'est la signification même.⁹⁶²

En comparant le texte à la machine mise en orbite, Ponge veut que sa littérature, loin d'être confinée au domaine esthétique, soit comprise dans la dimension spatio-temporelle universelle.

L'objeu et le textualisme

Le texte mis en orbite pourrait être rapproché de l'« objeu », puisque l'objeu est un texte autonome qui se réjouit en refusant de se réduire ni à l'objet ni au langage, même s'il est formé de « l'objet placé [...] en abîme » et de « l'épaisseur vertigineuse et l'absurdité du langage »⁹⁶³. Or, nous savons bien que l'objeu peut prêter à malentendu à cause de son autonomie tant qu'il peut être lu comme l'absolutisation du texte ou du langage, qui serait l'une des causes de la séparation de *Tel Quel* et de Ponge. En effet, Ponge souligne souvent les caractères autonomiques de l'écriture qui peuvent prêter à malentendu :

Oui ! Oui ! c'est bien ainsi qu'il faut concevoir l'écriture : non comme la transcription, selon un code conventionnel, de quelque idée (extérieure ou antérieure), mais à la vérité, comme un orgasme : comme l'orgasme d'un être, ou disons d'une structure, déjà conventionnelle par elle-même, bien entendu, mais qui doit, pour s'accomplir, se donner, avec jubilation, comme telle : en un mot, se signifier elle-même.⁹⁶⁴

Les pronoms réfléchis *se*, qui se répètent dans « s'accomplir », « *se* donner », « *se* signifier », montrent bien l'autoréflexivité de l'écriture. Ce n'est donc pas sans

⁹⁶² *Ibid.*, p. 18.

⁹⁶³ « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 778.

⁹⁶⁴ *Le Savon*, II, p. 415-416.

raison que Philippe Sollers entend par l'objeu l'« exclusion de l'objet, disparition du sujet »⁹⁶⁵. Comme le dit Collot, « l'objeu est présenté par Sollers, de manière réductrice, comme un pur jeu de langage »⁹⁶⁶. Pour les tenants d'une théorie de la littérature, comme Sollers, qui « fait peu de place au monde et au sujet »⁹⁶⁷, la signification du texte pourra être saisie dans le texte lui-même sans référence ni au sujet, ni au monde. Pourtant, dans la poétique cosmogonique de Ponge, une telle autoréflexivité n'est pas réservée seulement à l'écriture, mais elle s'appliquera également à toutes les choses dans la nature qui se trouvent dans « l'horlogerie du monde »⁹⁶⁸. Ponge n'a aucune raison de ne pas mentionner « un fonctionnement comme tel »⁹⁶⁹ du texte ; selon lui, tout ce qui est structuré a son autonomie : « ce qui me paraît vraiment merveilleux [...], c'est le fait même que n'importe quelle structure puisse se concevoir comme telle, et se vouloir comme telle, s'accepter et s'avouer, et se donner, se déclarer hautement pour ce qu'elle est »⁹⁷⁰.

Pour ce qui est de la disparition du sujet, Ponge ne pense pas que la subjectivité puisse être supprimée dans le texte. S'il a dit la disparition du sujet, c'est pour souligner le fait que, une fois que le texte quitte l'auteur, il attend d'être contresigné par les lecteurs anonymes. Il dit depuis *Proèmes* que le poète a pour mission d'exprimer sa subjectivité envers et contre tout : « Il faut que l'homme, tout comme d'abord le poète, trouve sa loi, sa clef, son dieu en lui-même. Qu'il veuille l'exprimer mort et fort, envers et contre tout. C'est-à-dire s'exprimer. Son plus particulier »⁹⁷¹. L'autonomie du texte ne se réalise pas sans subjectivité du poète. Pour qu'un texte se dise, les mots doivent passer à travers une certaine complexion de l'auteur, « faite d'un caractère, faite d'un goût, faite de scrupules, faite de hardiesses »⁹⁷², comme,

⁹⁶⁵ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, op. cit.*, p. 137 : « D'abord, qu'est-ce que vous désignez par « objeu » ? Pourquoi êtes-vous obligé, à ce moment-là, d'inventer ce mot ? Tout se passe comme si vous entriez dans un mouvement qui consisterait à exclure l'objet, et en même temps à vous placer, comme scripteur, dans ce que l'on pourrait appeler une disparition du sujet. Exclusion de l'objet, disparition du sujet qui écrit, qui est compris dans le texte ».

⁹⁶⁶ Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses, op. cit.* p. 98.

⁹⁶⁷ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours, op. cit.*, p. 146.

⁹⁶⁸ « Texte sur l'électricité », *Lyres*, I, p. 506.

⁹⁶⁹ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, op. cit.*, p. 188.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 190.

⁹⁷¹ « Pages bis, IV », *Proèmes*, I, p. 212.

⁹⁷² *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, op. cit.*, p. 191-192.

pour que le filament rougis, le courant électrique doit passer à l'intérieur d'une ampoule :

Quand la parole passe à travers la complexion de quelqu'un qui est à la fois désireux, violemment, parfaitement furieux de désir, et conscient, et sans illusions quant à ce qu'il peut produire, eh bien ! la parole rougit et éclaire, du fait qu'elle ne fait que se dire elle-même.⁹⁷³

En ce qui concerne l'exclusion de l'objet, il est nécessaire de noter que Ponge est toujours contre « une conception autotélique de l'écriture »⁹⁷⁴. Pour lui, le sujet n'est pas intransitif, mais transitif par rapport à l'objet :

Les objets sont en dehors de l'âme, bien sûr ; pourtant, ils sont aussi notre plomb dans la tête.

Il s'agit d'un rapport à l'accusatif.

L'homme est un drôle de corps, qui n'a pas son centre de gravité en lui-même.

Notre âme est transitive. Il lui faut un objet, qui l'affecte, comme son complément direct, aussitôt.

Il s'agit du rapport le plus grave (non du tout de l'avoir, mais de l'être). [...]

Lourds ou légers donc je ne sais, nous avons besoin d'un contrepoids.⁹⁷⁵

Il est vrai que Ponge a passé un certain temps pour le maître de *Tel quel*. Mais il est déçu que le group *Tel Quel* tienne trop compte des mots, et pas assez des choses. Ponge commence à prendre ses distances vis-à-vis du groupe, qui tend « à subordonner la littérature à la “science” et la politique, et qui sacrifie tout souci d'expression et de représentation au culte exclusif de la “littérarité” »⁹⁷⁶. Pour lui, « l'initiative cédée aux mots doit rester au service de l'expression de soi et du monde »⁹⁷⁷. Après la rupture avec le group *Tel quel*, Ponge manifeste son approbation de la nature muette dans *l'Éphémère*, qui « regroupe des auteurs pour

⁹⁷³ *Ibid.*

⁹⁷⁴ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 148. Selon Collot, le souci du langage des textualistes n'est pas loin de celui de l'écriture intransitive : « Celle-ci [la scène littéraire et artistique] va être dominée pendant deux décennies par le souci du langage, qui deviendra même, aux yeux des textualistes et des formalistes, le principal objet d'une écriture intransitive » (*Ibid.*, p. 139).

⁹⁷⁵ « L'objet, c'est la poétique », *L'Atelier contemporain*, II, p. 657-658.

⁹⁷⁶ Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, op. cit. p. 99.

⁹⁷⁷ *Ibid.*

qui la poésie vise plutôt une réalité située en dehors voire au-delà du langage »⁹⁷⁸. Il y publie en 1967 la première partie de *Nioque de l'avant-printemps* où son parti pris des choses est encore affirmé :

Il y a d'une part vous, hommes, avec vos civilisations vos journaux, vos artistes, vos poètes, vos passions, sentiments [...].

Et d'autre part nous, le reste : les muets, la nature muette, les campagnes, les mers et tous les objets et les animaux et les végétaux. Pas mal de choses, on le voit. Enfin tout le reste.

C'est cette seconde partie parfaitement en dehors des hommes, qu'il est de ma raison d'être de représenter, à quoi je donne la voix.⁹⁷⁹

Son manifeste pour les choses n'est pas nouveau. Il ne pense pas depuis toujours à l'exclusion de l'objet. Pour lui, la connaissance de la chose est plus importante que tel ou tel poème, comme il le dit dans « Berges de la Loire » (1952) :

Il s'agit de savoir si l'on veut faire un poème ou rendre compte d'une chose (dans l'espoir que l'esprit y gagne, fasse à son propos quelque pas nouveau). C'est le second terme de l'alternative que mon goût (un goût violent des choses, et des progrès de l'esprit) sans hésitation me fait choisir.⁹⁸⁰

Il faut noter que Ponge n'oublie jamais « la transitivité de la poésie »⁹⁸¹, et que la poésie, pour lui, n'est pas la fin, mais le moyen d'atteindre le réel.

On pourrait dire que la rupture entre *Tel Quel* et Ponge tient aux désaccords sur le texte et sur la poésie. L'autoréflexivité du texte, chez Ponge, ne veut pas dire que rien d'autre n'existe que le texte, mais que le texte devenu chose doit s'incorporer dans la nature pour qu'il y fonctionne bien. Autrement dit, la mise en orbite du texte et la mort de l'auteur ne veulent pas l'absolutisation du texte, mais la naturalisation du texte.

⁹⁷⁸ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 141. *L'Éphémère* était « un lieu d'accueil et d'expression privilégié pour une poésie qui n'entend pas se réduire à un travail sur la langue mais engage une expérience du monde » (Ibid., p. 148) pour les poètes qui se sont détournés de *Tel Quel* après le tournant textualiste. À propos de la rupture de la relation entre *Tel Quel* et Ponge, voir p. 148-149.

⁹⁷⁹ *Nioque de l'avant-printemps*, II, p. 971-973.

⁹⁸⁰ « Berges de la Loire », *La Rage de l'expression*, I, p. 338.

⁹⁸¹ Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, op. cit., p. 148 : « Contre une conception autotélique de l'écriture, le *Prière* d'insérer joint au premier numéro revendique la transitivité de la poésie : "L'Éphémère a pour origine le sentiment qu'il y a une approche poétique du réel dont l'œuvre est le moyen, non la fin" ».

Chapitre II : Le nouveau lyrisme matérialiste

Ponge déclare à plusieurs reprises qu'il ne veut pas être appelé poète⁹⁸². Or, ces déclarations doivent-elles être prises au sérieux ? Elles doivent plutôt être comprises dans une perspective de « écrire contre ». La formule « écrire contre » se trouve dans l'« Appendice au “Carnet du Bois de pins” » (1941) : « Je tiens en tous cas que chaque écrivain “digne de ce nom” doit écrire contre tout ce qui a été écrit jusqu'à lui (*doit* dans le sens *est forcé de*, *est obligé à*) – contre toutes les règles existantes notamment. C'est toujours comme cela, d'ailleurs, que se sont passées les choses »⁹⁸³. Comme le dit Gleize, Ponge est un *écrivain engagé*, parce qu'il écrit *pour* et *contre*. Il écrit *contre* Dieu, ou *contre* les images, ou *contre* l'anthropocentrisme, ou *contre* les idées, et *pour* les choses concrètes, ou *pour* les Lumières⁹⁸⁴, ou encore *pour* des vérités relatives⁹⁸⁵. Il n'écrit pas seulement contre telle ou telle œuvre désignée par un nom propre⁹⁸⁶, mais il écrit aussi au-delà du nom propre, c'est-à-dire « contre tel

⁹⁸² On notera beaucoup de déclarations « anti-poétiques » de Ponge : « Je ne me veux pas poète » (« Appendice au “Carnet du Bois de pins” », *La Rage de l'expression*, I, 410). ; « Je ne me prétends pas poète » (« L'Éillet », *La Rage de l'expression*, I, p. 356). ; « On va bien voir que je ne suis pas poète. Cette fois, on ne m'ennuiera plus avec la poésie » (« Le Verre d'eau », *Méthodes*, I, p. 591). ; « Nous sommes autre chose qu'un poète » (« Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, I, p. 387). ; « Je ne me laisserai pas volontiers enfermer dans telle ou telle catégorie conventionnelle d'esprits : poète, artiste, artisan, ou philosophe. [...] Je n'accepterai pas de me laisser considérer comme un fournisseur de poèmes » (« Nouveau proème du 18 février 1954), *Dans l'atelier du “Grand Recueil”*, I, p. 814). ; « Je ne me mets pas au nombre de ceux que j'appelle poètes » (*La Table*, II, p. 934). ; « On m'a classé rapidement, on m'a fourré dans la compagnie des poètes, alors que je n'ai cessé de déclarer que je ne voulais pas être considéré comme un poète, que je ne me croyais pas mettons digne de cette appellation, et que j'écrivais en prose, que j'ai toujours écrit en prose » (*Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 16).

⁹⁸³ « Appendice au “Carnet du Bois de pins” », *La Rage de l'expression*, I, p. 409-410.

⁹⁸⁴ « La Mounine », *La Rage de l'expression*, I, p. 425 : « Il s'agit de militer activement (modestement mais efficacement) pour les « lumières » et contre l'obscurantisme – cet obscurantisme qui risque à nouveau de nous submerger au xx^e siècle du fait du retour à la barbarie voulu par la bourgeoisie comme le seul moyen de sauver ses privilèges ».

⁹⁸⁵ Jean-Marie Gleize, « Écrire contre », *Ponge, réso lument*, Lyon, ENS éditions, coll. « Signes », 2004, p. 117.

⁹⁸⁶ Ponge écrit, à l'époque où il s'agit de proposer un « art poétique » moderne (fin des années 1950), pour et avec Horace et Lautréamont, et contre Rimbaud et Michaux. Il écrit contre « la voyance, la folie, les poétiques du réinvestissement de l'inspiration ». Ponge écrit même contre soi-même. Il veut dépasser ses étapes antérieures. Il procède « par négations, abandons successif d'un terrain

effet d'école ou de mouvement, contre telle idéologie constituée, historiquement définie de la poésie »⁹⁸⁷. Il écrit également, en un sens plus large, contre la littérature déjà là, contre « tout ce qui a été écrit jusqu'à lui ». Il ne veut jamais être un poète au sens conventionnel, mais une sorte de poète « antipoétique » qui « se voue à un travail de l'ordre scientifique »⁹⁸⁸, et qui compose des poèmes emplis d'impressions esthétiques et scientifiques. Il ne récuse pas le statut d'artiste : « Je suis artiste en prose »⁹⁸⁹. Même s'il accepte l'appellation de poète, il veut plutôt être appelé poète *mineur* : « Si parler ainsi de la terre fait de moi un poète mineur, ou terrassier, je veux l'être ! Je ne connais pas de plus grand sujet »⁹⁹⁰. Effectivement, il est poète *mineur* dans les deux sens du mot *mineur*. Il ne veut plus se trouver dans une tendance *majoritaire* de la poésie qui ne s'occupe que des sentiments humains. Il prend volontiers parti pour la poésie *minoritaire* qui étudie le monde des choses ; il veut être un *mineur*, ouvrier qui travaille la matière concrète comme la langue. Il réaffirme sa préférence dans *Le Carnet du Bois de pins* : « Un poète mineur, voire un poète épique s'en contenterait peut-être. Mais nous sommes autre chose qu'un poète et nous avons autre chose à dire »⁹⁹¹.

Ce qu'un poète mineur souhaite composer, ce ne sont plus des poèmes, mais « une seule cosmogonie »⁹⁹². Son ambition qui se trouve moins dans la composition des poèmes conventionnels que dans la connaissance de la nature se résume dans la qualification de « savant » qu'il revendique :

Oui, je me veux moins poète que « savant ». – Je désire moins aboutir à un poème qu'à une formule, qu'à un éclaircissement d'impressions. S'il est possible de fonder une science dont la matière serait les impressions esthétiques, je veux être l'homme de cette science.⁹⁹³

formel » : écriture sérielle, fugue et variations, monstration des brouillons, etc. Si Ponge écrit contre la poésie, « il se trouve logiquement d'abord confronté à la nécessité d'écrire contre le poète Francis Ponge ». Voir *Ibid.*, p. 120-122.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 119. Ponge, ainsi que Leconte de Lisle (1818-1894), Corbière (1845-1875), Mallarmé (1842-1898), écrit contre le romantisme.

⁹⁸⁸ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 31.

⁹⁸⁹ « Pages bis, VI », *Proèmes*, I, p. 215.

⁹⁹⁰ « La Terre », *Pièces*, I, p. 749.

⁹⁹¹ « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, I, p. 387.

⁹⁹² « Introduction au "Galet" », *Proèmes*, I, p. 204.

⁹⁹³ « La Mounine », *La Rage de l'expression*, I, p. 425-426.

Les déclarations antipoétiques de Ponge ne sont donc qu'un violent refus du lyrisme traditionnel dans lequel l'homme est isolé du monde extérieur. Ponge souhaite rétablir la relation entre l'homme et la nature en s'appuyant sur une nouvelle notion de l'homme, qui n'a rien à voir avec « la vieille idée d'une suprématie ou précellence quelconque de l'homme sur les autres espèces »⁹⁹⁴. Il trouve ses vrais maîtres parmi les philosophes naturalistes et poètes matérialistes de l'Antiquité grecque et romaine⁹⁹⁵, ce qui montre que son ambition, loin d'être limitée à la littérature, s'étend sur un domaine plus large tant poétique que philosophique qui consiste à remettre l'homme à sa place dans la nature. Son ambition poétique n'est pas de supprimer le lyrisme, mais de l'élargir pour qu'il puisse atteindre une dimension universelle.

Dans ce chapitre, nous allons d'abord examiner le lyrisme matérialiste de Ponge dont le fondement est une notion nouvelle du sujet lyrique en tant qu'être naturel face aux choses du monde. Puis nous étudierons la nouvelle conception de la poésie et de l'art qui proviendrait du lyrisme matérialiste.

1. Le lyrisme hors de soi

Le titre de l'un des textes sur la peinture, « L'objet, c'est la poétique »⁹⁹⁶, a bien la valeur d'un manifeste qui résume l'esthétique de Ponge caractérisée par l'anti-lyrisme. Par l'objet, Ponge remplace le « je » dont l'utilisation est caractéristique dans le lyrisme où le poète exprime sa sensibilité et sa subjectivité. Ainsi, il privilégie un nouveau lyrisme dont le centre n'est plus le « je », c'est-à-dire l'homme, mais l'objet, c'est-à-dire les choses naturelles. En fait, le « je » n'est rien d'autre que

⁹⁹⁴ *Pour un Malherbe*, II, 124.

⁹⁹⁵ Ponge avoue qu'il est descendant spirituel des écrivains romains : « J'ai le choix entre 1) Rome (et Nîmes) : en tant que descendant de César ou d'un légionnaire de ses armées mes valeurs héréditaires étant alors représentées par les noms de Lucrèce, Tacite, Horace, Pétrone, Sénèque, Ovide » (*Pour un Malherbe*, II, p. 6-7).

⁹⁹⁶ « L'objet, c'est la poétique », *L'Atelier contemporain*, II, p. 657. C'est une expression de Braque : « Le peintre pense en formes et en couleurs ; l'objet, c'est la poétique. » (Georges Braque, *Le Jour et la Nuit. Cahiers 1917-1952*, coll. « Blanche », Gallimard, 1952, p. 11 ; voir note 1 sur « L'objet, c'est la poétique », II, p. 1576).

l'homme, tant que le lyrisme traditionnel ne traite toujours que des sentiments de l'homme. La chose n'est plus un simple *objet* poétique, mais elle est aussi un *sujet* poétique qui, en inspirant infiniment l'homme, s'exprime. Le nouveau lyrisme de Ponge souhaite s'adresser, non plus à l'homme, mais au monde extérieur, c'est-à-dire à la Nature :

Il nous est arrivé de constater que pour nous satisfaire, ce n'était pas tant notre idée de nous-mêmes ou de l'homme que nous devions tâcher d'exprimer, mais en venir au monde extérieur, au parti pris des choses. Et qu'enfin l'homme – son chant le plus particulier il ait des chances de le produire au moment où il s'occupe beaucoup moins de lui-même que d'autre chose, où il s'occupe plus du monde que de lui-même.⁹⁹⁷

Aux yeux de Ponge, l'homme a fait « le sujet de millions de bibliothèques »⁹⁹⁸, mais personne n'avait jamais parlé des objets autour de nous, sujets faciles : « Le caillou, le cageot, l'orange : voilà des sujets faciles. C'est pourquoi ils m'ont tenté sans doute. Personne n'en avait jamais rien dit. Il suffisait d'en dire la moindre chose. Il suffisait d'y penser : pas plus difficile que cela »⁹⁹⁹. Un sobre portrait de l'homme n'est jamais non plus fait, puisque personne n'a jamais essayé de peindre l'homme dans sa relation avec les choses autour de lui : « Pourtant l'on n'a jamais tenté, – à ma connaissance en littérature un sobre portrait de l'homme. Simple et complet. Voilà ce qui me tente. Il faudra dire tout en un petit volume »¹⁰⁰⁰. Les œuvres littéraires ne s'occupent que des sentiments de l'homme, comme s'ils étaient les seuls sujets à traiter. Mais ce n'est que chanter la même chanson qui mène l'homme à l'abîme : « L'homme, le plus souvent, n'étreint que ses émanations, ses fantômes. Tels sont les objets subjectifs. Il ne fait que valser avec eux, chantant tous la même chanson ; puis s'envole avec eux ou s'abîme »¹⁰⁰¹. Ponge qualifie la répétition des « objets subjectifs » de « ronron poétique » : « Quant à moi, le moindre soupçon de ronron poétique m'avertit seulement que je rentre dans le manège, et

⁹⁹⁷ « Braque le Réconciliateur », *Le Peintre à l'étude*, I, p. 130.

⁹⁹⁸ « Notes premières de "l'Homme" », *Proèmes*, I, p. 226 : « L'homme a fait – à plusieurs titres – le sujet de millions de bibliothèques. / Pour la même raison que personne n'a jamais parlé du caillou, personne qui n'ait parlé de l'homme. On n'a parlé de rien, sinon de lui ».

⁹⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 227.

¹⁰⁰¹ « L'objet, c'est la poétique », *L'Atelier contemporain*, II, p. 659.

provoque mon coup de reins pour en sortir »¹⁰⁰². Le lyrisme sentimental est un manège, voire un infime manège, puisque la même chanson (le même ronron) s'y répète : « Il est tout de même à plusieurs points de vue insupportable de penser dans quel infime manège depuis des siècles tournent les paroles, l'esprit, enfin la réalité de l'homme »¹⁰⁰³. S'opposant à la poésie active qui pourra aider au progrès de l'esprit, la poésie en tant que manège n'est qu'une poésie inactive, caractérisée par l'effusion très personnelle, comparée à un mouchoir :

Vous voyez qu'il y a là une conception de la poésie *active* qui est absolument contraire à celle qui est généralement admise, à la poésie considérée comme une effusion simplement subjective, à la poésie considérée comme, par exemple, « je pleure dans mon mouchoir, ou je m'y mouche », et puis je montre, j'expose, je publie ce mouchoir, et voilà une page de poésie.

Il s'agit évidemment de bien autre chose. Je l'ai dit, il s'agit d'une *activité* et d'un *travail*.¹⁰⁰⁴

Pour Ponge, l'amour personnel ou le sentiment patriotique n'est pas différent du mouchoir publié : « Je sais qu'il y a des poètes qui parlent de leur femme (de grands poètes que j'aime), de leurs amours, de la patrie. Moi, ce qui me tient de cette façon au cœur, je ne peux guère en parler »¹⁰⁰⁵. Il s'agit, pour Ponge, de ne pas entrer dans le manège lyrique ou de « sortir des poussiéreux salons »¹⁰⁰⁶. Pour ce faire, il faut choisir non pas des sentiments humains, mais « des objets véritables, objectant indéfiniment à nos désirs »¹⁰⁰⁷ :

Je choisis comme sujets non des sentiments ou des aventures humaines mais des objets les plus indifférents possible... où il m'apparaît (instinctivement) que la garantie de la nécessité d'expression se trouve dans le mutisme habituel de l'objet.¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰² « Berges de la Loire », *La Rage de l'expression*, I, p. 338.

¹⁰⁰³ « Introduction au "Galet" », *Proèmes*, I, p. 201.

¹⁰⁰⁴ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 27.

¹⁰⁰⁵ « Tentative orale », *Méthodes*, I, p. 659.

¹⁰⁰⁶ « Introduction au "Galet" », *Proèmes*, I, p. 202.

¹⁰⁰⁷ « L'objet, c'est la poétique », *L'Atelier contemporain*, II, P. 659.

¹⁰⁰⁸ « L'Œillet », *La Rage de l'expression*, I, p. 357.

Ponge propose aussi de choisir des objets « non comme notre décor, notre cadre »¹⁰⁰⁹ pour sortir du manège. Par exemple, lorsque on s'arrête de considérer la pierre dans notre cadre, on peut sortir du manège : « Si l'on arrive à sortir de la pierre d'autres qualités qu'elle a en même temps que la dureté, on sort du manège. Il me semble que cela vaut la peine »¹⁰¹⁰. Lorsque Ponge choisit la Seine comme objet poétique, il n'a aucune intention de la considérer comme le décor sentimental. Il est vrai que la Seine est en général un objet favori des poètes, puisqu'elle réveille des sentiments tendres :

Oui, la Seine est aussi ce fleuve qui a inspiré maint poète, illustre ou anonyme : il ne serait pas juste d'oublier cela, de n'en tenir aucun compte. Oui, la Seine est aussi ce fleuve au sujet duquel Bernardin de Saint-Pierre écrivit ceci, Nodier cela, Apollinaire cela encore.¹⁰¹¹

Pourtant, contrairement aux poètes cités, la Seine ne rappelle à Ponge aucun sentiment tendre : « La Seine ne m'inspire naturellement aucun des sentiments tendres ou idylliques que je vois si communément montrés dans les écrits auxquels elle a jusqu'à présent donné lieu »¹⁰¹². Pour Ponge, qui croit qu'« il est possible de faire des discours infinis entièrement composés de déclarations inédites »¹⁰¹³ sur la Seine, de telles chansons tendres ne sont que des manèges qui ne l'intéressent jamais : « Mais certes aussi, de telles chansons ne sont nullement notre propre. Nous ne sommes pas trop désigné pour les dire. Il ne nous intéresse donc pas trop de les dire. Ni vous de les entendre de nous »¹⁰¹⁴.

Ponge semble certes avoir l'ambition de promouvoir une poésie objective en opposition avec le lyrisme sentimental. Mais est-ce que cela signifie pour autant la suppression de la place du sujet dans la poésie et le refus de valeurs émotionnelles dans la poésie ? Peut-on dire, comme Sartre, que l'ouvrage poétique de Ponge « exclut rigoureusement le lyrisme »¹⁰¹⁵ ? Son œuvre peut-elle se définir, comme le

¹⁰⁰⁹ « L'objet, c'est la poétique », *L'Atelier contemporain*, II, P. 659.

¹⁰¹⁰ « Tentative orale », *Méthodes*, I, p. 665.

¹⁰¹¹ *La Seine*, I, p. 272.

¹⁰¹² *Ibid.*, p. 275.

¹⁰¹³ « Introduction au "Galet" », *Proèmes*, I, p. 201.

¹⁰¹⁴ *La Seine*, I, p. 274.

¹⁰¹⁵ Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses », *Situations I*, art. cit., p.265.

fait Sollers dans ses entretiens avec Ponge, comme un « antilyrisme »¹⁰¹⁶ ? Comme le montre l'analyse de Collot, le privilège accordé à l'objet de sensation et de langage par Ponge et Rimbaud n'implique pas pour eux « la disparition pure et simple du sujet au profit d'une improbable objectivité, mais plutôt sa transformation »¹⁰¹⁷. Autrement dit, « le parti pris des choses qui anime toute une tendance de la poésie moderne n'implique pas nécessairement un "objectivisme", mais peut être un mode d'expression paradoxal du sujet lyrique hors de soi »¹⁰¹⁸. Il s'agit donc moins du sujet pur s'opposant à l'objet que d'un nouveau sujet sentimental qui ne se renferme plus dans lui-même, mais qui sort hors de soi vers la connaissance du monde. Comme l'indique Jean-Michel Maulpoix, il n'est pas absurde de déclarer que « son projet est "lyrique", puisque c'est de *se rendre voix* qu'il s'agit dans et par l'écriture, ou plutôt d'établir une relation personnelle, un système personnel, une poétique intime susceptible de réaccorder le sujet au monde et à la langue »¹⁰¹⁹. Ce que Ponge refuse dans le lyrisme traditionnel n'est pas le sujet lui-même, mais l'épanchement d'un *moi* qui se soumet aux images que le langage et le monde ont déjà fixées. Si le *moi* répète les mêmes images fixées, il ne peut sortir à jamais du manège. Comme le dit Collot, Ponge découvre une nouvelle dimension de la subjectivité où, en se rendant compte d'une profondeur irréductible du langage et du monde, le *je* s'avère un *autre* : « Non plus un *moi*, mais un *soi*, qui, accédant à la parole, peut être transmis à d'autres, et devenir un *nous* »¹⁰²⁰. C'est un sujet qui sort de soi « pour se rejoindre et rejoindre les autres à l'horizon du poème »¹⁰²¹. Il n'est plus renfermé dans sa réflexion et l'introspection ; il est plutôt ouvert aux autres, voire au monde. Il ressaisit la vérité la plus intime hors de soi, de sorte qu'il peut « ek-sister et s'exprimer »¹⁰²² et qu'il peut « s'accomplir *soi-même comme un autre* »¹⁰²³. Ce n'est pas moi qui me construit, mais les autres : « Et la variété des choses est en réalité ce qui me construit »¹⁰²⁴. Les choses me renouvellent, en un sens, en « m'annihilant »¹⁰²⁵.

¹⁰¹⁶ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, op. cit.*, p. 11.

¹⁰¹⁷ Michel Collot, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 40.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*

¹⁰¹⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Francis Ponge sans illusion ? », *Le Poète perplexe*, Corti, 2002, p. 279.

¹⁰²⁰ Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses, op. cit.*, p. 186.

¹⁰²¹ Michel Collot, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 40.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 32.

¹⁰²³ *Ibid.*

¹⁰²⁴ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 517.

C'est justement par le fait de s'oublier que l'homme peut se définir, se rendre compte de lui-même :

Disons qu'il arrive à l'homme de s'oublier, pour considérer le monde, et croire y découvrir quelque chose. Et jamais plus qu'alors il ne se montre homme, jamais il ne répond mieux à sa définition, ou destination. Jamais il ne rend mieux compte de lui-même.¹⁰²⁶

On peut dire que le lyrisme de Ponge n'est possible qu'à partir de la régénération du sujet hors de soi. En partant de l'objet, et non du sujet, un « haut lyrisme »¹⁰²⁷, une « grandeur lyrique »¹⁰²⁸ se dressera contre la « vulgarité lyrique »¹⁰²⁹. Comme le dit Maulpoix, Ponge est alors bel et bien « un héraut du lyrisme, en dépit de son prosaïsme revendiqué »¹⁰³⁰.

La poétique de la vibration

Le mot lyrisme est dérivé de la lyre, instrument de musique à cordes qui est l'attribut des muses antiques de la poésie lyrique et érotique. Ainsi, l'étymologie du mot nous rappelle que le lyrisme garde un lien avec la musique et la chanson. Le lyrisme traditionnel peut chanter la rencontre avec Dieu ou l'être idéal, sinon la séparation d'avec eux, comme le lyrisme élégiaque. Mais, il s'agit toujours d'une relation entre un moi et un Être transcendant, et non d'une relation entre le moi et le monde extérieur. Le moi est renfermé en lui, parce qu'un être transcendant à qui il aspire n'est qu'un autre Moi idéal. Le moi lyrique ne pourrait donc ni s'exprimer, ni s'accomplir dans la mesure où ses chansons sont chantées pour revenir sur lui-même. À la différence du sujet lyrique traditionnel, le sujet moderne « se retrouve jeté dans un monde et un langage désenchantés »¹⁰³¹, et il ne peut se rejoindre qu'en se

¹⁰²⁵ *Ibid.*

¹⁰²⁶ « Braque le Réconciliateur », *Le Peintre à l'étude*, I, p. 130.

¹⁰²⁷ Jean-Michel Maulpoix, « Francis Ponge sans illusion ? », *art. cit.*, p. 283.

¹⁰²⁸ *Pour un Malherbe*, II, p. 150.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰³⁰ Jean-Michel Maulpoix, « Francis Ponge sans illusion ? », *art. cit.*, p. 283.

¹⁰³¹ Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 31.

dirigeant vers les autres. Comme le dit Jean-Michel Maulpoix, l'éloge poétique n'est plus du temps moderne. C'est « une pratique périmée, désuète, en complet porte-à-faux avec le profond désenchantement de ce que Mallarmé appelait “le tunnel de l'époque” »¹⁰³². Alors, dans le monde désenchanté¹⁰³³ où Dieu est déjà mort, où « la seule qualité remarquable de l'esprit paraît être de pouvoir dire “non” »¹⁰³⁴, est-ce que chanter peut avoir encore du sens ? Il semble que l'expression « Ponge et le lyrisme » soit d'autant plus incompatible que Ponge manifeste son attitude « non lyrique, voire ouvertement (et rageusement) anti-lyrique »¹⁰³⁵. En effet, en se donnant pour tâche « d'en finir avec la subjectivité, la musicalité, les lieux communs poétiques »¹⁰³⁶, Ponge, ainsi que Rimbaud, Lautréamont et Mallarmé, a appelé à une poésie impersonnelle ou objective.

Néanmoins, il sera difficile de dire que, malgré son anti-lyrisme affiché, Ponge a abandonné complètement la musicalité de la poésie. Ponge tend plutôt à trouver une nouvelle musicalité propre au lyrisme renouvelé qui peut s'accomplir par la transformation du sujet mis en relation avec le monde. Autrement dit, à l'époque où chanter n'est plus possible, il veut découvrir une autre forme de musicalité que la chanson lyrique traditionnelle. Il faut noter aussi, comme le montre Gleize, que l'approbation de la nature fait de la poésie une poésie d'éloge¹⁰³⁷. Mais l'éloge dans ce sens ne désigne pas un poème subjectif, ni sentimental, mais un poème « de parti pris, d'ailleurs le plus structuré, le plus dégagé, le plus transposé, le plus “froid” possible »¹⁰³⁸. Rappelons également que Ponge souhaite *réciter* la nature. On peut dire qu'il est tout de même *lyrique* au sens traditionnel du mot, malgré son anti-

¹⁰³² Jean-Michel Maulpoix, *Pour un lyrisme critique*, Corti, 2009, p. 48.

¹⁰³³ Dans le temps moderne, « se succèdent précipitamment ce que Michel Deguy appelle les coups de “dé” : désenchantement, désastre, défaite... » (*Ibid.*, p. 49).

¹⁰³⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰³⁵ Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge. op. cit.*, p. 52.

¹⁰³⁶ *Ibid.*

¹⁰³⁷ Jean-Marie Gleize, *Lectures de pièces de Ponge, op. cit.*, p. 53

¹⁰³⁸ « Appendice IV », *Le Savon*, II, p. 414 : « Et il va sans dire que la forme extrême de ce jeu est la poésie, le jeu purement verbal, sans imitation ni représentation de la “vie” elle-même, donc non le roman, l'histoire, le drame, mais le poème. J'entends non le poème sentimental, subjectif, mais celui d'éloge ou de parti pris, d'ailleurs le plus structuré, le plus dégagé, le plus transposé, le plus “froid” possible ».

lyrisme, car, comme le dit Lavorel, « toute réflexion, même critique, n'exclut pas le lyrisme »¹⁰³⁹.

Le mot répétitif *lyre* et le thème de la *vibration* dans *Pour un Malherbe* montrent clairement que Ponge n'abandonne jamais le lyrisme et sa musicalité, mais qu'il désire atteindre un nouveau lyrisme et sa musicalité. Ce n'est donc pas un hasard qu'un des trois tomes du *Grand Recueil* (1961) est intitulé comme *Lyres*. Collot souligne que l'utilisation du mot *Lyres* pour le premier de son *Grand Recueil* n'est point une antiphrase. Il est significatif que *Lyres* commence par « La Famille du Sage »¹⁰⁴⁰, un poème ayant « la tonalité indiscutablement lyrique »¹⁰⁴¹. Mais, ce qui est important pour Ponge n'est pas seulement l'émotion intérieure d'un moi, mais aussi celle des choses qui pourraient s'exprimer par leur *vibration*. Les choses sont causes de mon émotion ; réciproquement, mon existence affectera les choses en leur causant une vibration. Il s'agit ainsi des vibrations réciproques entre le sujet et les choses. Les choses objectent le désir du sujet pour qu'il ne soit pas renfermé en lui, et qu'il garde son équilibre.

Le thème de la vibration est d'autant important qu'il signifie un effondrement de la certitude du sujet du monde : « Tel est le Paradis, le Jardin des Raisons Adverses. L'articulation du OUI. Les vibrations (le tremblement) de la certitude. De la vibration des certitudes »¹⁰⁴². Le sujet traditionnel exprime la certitude de son moi et du monde par ses chants. Mais le sujet moderne se rend compte que de telles certitudes ne sont que des illusions. Le sujet lyrique moderne n'appartient plus à soi-même, mais à d'autres tels que le temps, le monde, le langage¹⁰⁴³. Ponge propose dans « Braque le Réconciliateur » un nouveau sujet lyrique. À la différence d'un

¹⁰³⁹ Guy Lavorel, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 169 : « Il faut tout d'abord dire que tous les textes de Ponge peuvent faire apparaître la poésie, même si elle est plus fréquente dans des œuvres comme le *Parti pris*, *Pièces* ou *Lyres*, *Le Nouveau Recueil*. Car toute réflexion, même critique, n'exclut pas le lyrisme ».

¹⁰⁴⁰ I, p. 447.

¹⁰⁴¹ Voir Michel Collot, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 45.

¹⁰⁴² *Pour un Malherbe*, II, p. 112.

¹⁰⁴³ Michel Collot, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 31-32 : « Si le sujet lyrique cesse de s'appartenir, c'est qu'il fait comme tout un chacun l'épreuve de cette appartenance à l'autre, au temps, au monde, au langage, que la philosophie moderne et les sciences humaines nous ont appris à reconnaître. La psychanalyse a révélé que le sujet avait affaire, au plus secret de lui-même, à une intime étrangeté, qui est aussi la marque de sa dépendance vis-à-vis du désir de l'autre. La linguistique a montré que loin d'être le sujet souverain de la parole, il est aussi pour une part assujéti à elle. La phénoménologie a mis l'accent sur son ek-sistence et son incarnation, son être au monde et pour autrui ».

sujet romantique qui cherche à exprimer des sentiments personnels intenses, mystiques ou fugitifs en exaltant l'irrationnel et l'inconscient, il est un sujet qui désire entretenir par ses chants l'équilibre lyrique dans des relations avec le monde, même s'il lui semble souvent chaotique et vertigineux :

Je ne parle pas ici des artistes par persuasion, ni de ces gens qui cherchent des sensations, plongent dans l'inconnu pour trouver du nouveau, demandent à être projetés, secoués, aiguillonnés, chatouillés, exaltés : ceux-là ne m'intéressent guère. Mais de ceux au contraire qui ressentent violemment le chaos et le dangereux balancement du monde, la légèreté de la personne, sa vertiginosité, sa tendance à sa propre perte, – et qui désirent violemment des mœurs d'équilibre. Qu'on s'en persuade, lorsqu'un rossignol chante, c'est que son équilibre l'exige, et qu'il tomberait de la branche s'il ne chantait à l'instant.¹⁰⁴⁴

En offrant la nouvelle possibilité de la musicalité du lyrisme matérialiste, le thème de la *vibration*, qui pourrait remplacer l'*émotion* romantique réservée au sujet lyrique traditionnel, semble résumer le lyrisme de Ponge. Selon Ponge, les choses dans la nature, y compris l'homme, sont les résultats des vibrations continues de la Nature¹⁰⁴⁵ ; elles ne sont jamais créées d'un seul coup par Dieu : « La création continue, qui ne s'est pas faite en six jours »¹⁰⁴⁶. L'homme garde la mémoire de la vibration de la nature, puisqu'il est un des résultats de la vibration de la nature. L'homme et son œuvre qui chante son existence immanente à la nature peuvent être considérés comme une lyre. Par exemple, pour Ponge, l'œuvre de son maître Malherbe doit être considérée comme la lyre par excellence qui n'a jamais été détendue :

Pour que la lyre sonne, il faut qu'elle soit tendue. Or, Malherbe l'ayant tendue à plus haut point que personne, accordée à ce point et plusieurs fois fait sonner, sans doute tenons-nous en lui le plus grand poète des temps modernes et peut-être de tous les temps, le génie supérieur de notre nation, le modèle inégalé de nos auteurs, et devons-nous tenir son œuvre comme la lyre elle-même.¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴⁴ « Braque le Réconciliateur », *Le Peintre à l'étude*, I, p. 129.

¹⁰⁴⁵ « Notes premières de "L'Homme" », *Proèmes*, I, p. 228.

¹⁰⁴⁶ « Germaine Richier », *L'Atelier contemporain*, II, p. 602.

¹⁰⁴⁷ *Pour un Malherbe*, II, p. 34.

Or, comme toutes les choses dans la nature ainsi que l'homme résultent de la vibration de la nature, Ponge n'hésite pas à qualifier les choses de lyre. L'avenir de l'homme se confondra avec celui des choses, dès que les choses en tant que lyres sonnent « à leur gloire »¹⁰⁴⁸ : « Tout un avenir de raisons, abolies dès que résonne la corde sensible de chacun de nos objets. Abolies dans la vibration (à l'unisson) de la corde sensible de cet objet et de nous-même »¹⁰⁴⁹. Pour Ponge, les hommes et les choses produits par les vibrations successives de la nature se concernent les uns les autres, puisqu'ils se trouvent dans un même régime, c'est-à-dire, dans une même vibration : « Par bonheur, pourtant, qu'est-ce *l'être* ? – Il n'est que des façons d'être, successives. Il en est autant que d'objets. Autant que de battements de paupières. / D'autant que, devenant notre régime, un objet nous concerne, notre regard aussi l'a cerné, le discerne »¹⁰⁵⁰.

La guêpe est une lyre par excellence qui chante par la vibration corporelle :

Elle semble vivre dans un état de crise continue qui la rend dangereuse. Une sorte de frénésie ou de forcènerie – qui la rend aussi brillante, bourdonnante, musicale qu'une corde fort tendue, fort vibrante et dès lors brûlante ou piquante, ce qui rend son contact dangereux.¹⁰⁵¹

Le corps de la guêpe ayant les ailes vibrantes et la « tête vibrante »¹⁰⁵² est à la fois « une note majeure, diésée, insistante »¹⁰⁵³ et un instrument musical à une corde très tendue. Le *Bois de pins* est un espace musical où diverses choses (des pins, les roches, les fleurs) font de la musique : « De rares rochers les meublent, quelques fleurs très basses. Il y règne une atmosphère réputée saine, un parfum discret et de bon goût, une musicalité vibrante mais douce et agréable »¹⁰⁵⁴. Dans « Le Lézard », le lézard incarne le lyrisme matérialiste de Ponge. La *langue* poétique de Ponge,

¹⁰⁴⁸ *Pour un Malherbe*, II, p. 111 : « Que la lyre résonne à sa propre gloire, comme un instrument bien tendu ».

¹⁰⁴⁹ *Pour un Malherbe*, II, p. 111.

¹⁰⁵⁰ « L'objet, c'est la poétique », *L'Atelier contemporain*, II, P. 658.

¹⁰⁵¹ « La Guêpe », *La Rage de l'expression*, I, p. 339.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 343.

¹⁰⁵³ *Ibid.*, p. 345. L'abricot est aussi comparé à « une note insistante, majeure » (« L'Abricot », *Pièces*, I, p. 802)

¹⁰⁵⁴ « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, p. 378.

caractérisée par l'équilibre et par la vibration matérialiste, n'a rien à voir avec la *langue* romantique caractérisée par l'ivresse, la *flamme* des émotions :

Il lance alors sa petite langue comme une flamme. Ce n'est pourtant pas du feu, ce ne sont pas des flammes qui sortent de sa bouche, mais bien une langue, une langue très longue et fourchue, aussi vite rentrée que sortie, – qui vibre du sentiment de son audace.¹⁰⁵⁵

Les chansons lyriques de Ponge jaillissent moins d'un sujet enivré de soi-même que des choses elles-mêmes. Autrement dit, le lyrisme matérialiste provient d'un objet sensible, et non plus d'un esprit purement immatériel. La musique et l'oracle que Ponge souhaite atteindre par la poésie ne sont possibles qu'à partir des moyens matériels : « L'évidence de l'harmonie (de la musique) et la certitude qu'il n'y aurait pas de musique s'il n'y avait pas d'instrument ; qu'en Épire y aurait-il eu du vent, il n'y aurait eu d'oracles s'il n'y avait pas eu de chênes et de feuillages (de frondaisons) »¹⁰⁵⁶.

Si les monuments romains intéressent Ponge, c'est non seulement parce qu'ils gardent des inscriptions, mais aussi parce qu'ils servent des caisses de résonance comme la lyre :

Je n'évoque pas, et c'est un manque, ce qui résonne, les monuments qui résonnent, les instruments de musique, les caisses de résonance, et par exemple les sarcophages des Alyscamps, les sarcophages en poterie des Etrusques, objets particulièrement sonores en raison du caractère poreux de la poterie (en même temps que les inscriptions sur les dalles tumulaires verticales des Romains) ; par exemple encore le résonnement des colonnes (grecques ou égyptiennes), à l'égal des cordes de la lyre.¹⁰⁵⁷

Les monuments qui résonnent, qu'ils soient tombeaux, ou temples, procurent à Ponge du plaisir : « Il me faut dire quelque part que des monuments comme le Parthénon, ou la Maison carrée, ou n'importe quel monument comportant un péristyle à colonnes, évoque le plus adéquatement, dans l'ordre de l'architecture, un

¹⁰⁵⁵ « Le Léopard », *Pièces*, I, p. 747.

¹⁰⁵⁶ *Pour un Malherbe*, II, p. 156.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 162.

instrument à cordes »¹⁰⁵⁸. À la différence des lyres sentimentales humaines, les lyres en pierre à caisse de résonance joueront de façon durable la musique de la nature. Malherbe est, aux yeux de Ponge, une lyre hautement tendue comparable à un monument à trois dimensions :

C'est de cette façon que nous admirons, que nous aimons dans Malherbe sa haute tension, son côté mâle. Pourtant, gare ! Il ne s'agit pas d'arc bandé (figure héraclitéenne, habituelle dans Char et Camus). Non pas l'arc bandé, ni la vibration de la flèche : mais un monument qui résonne. Si c'est bandé, ce n'est pas comme un arc, mais comme une lyre, accordée, comme un instrument de musique. Donc parole, ordre et *volume* : monument à trois dimensions, harmonie. Cet instrument résonnera dès lors à tout propos, à propos de n'importe quoi.¹⁰⁵⁹

Héraclite prend l'exemple de la lyre et de l'arc pour montrer une harmonie de mouvements opposés, comme le bois qui tend la corde et la corde qui tend à son tour le bois¹⁰⁶⁰. Or, Ponge prend pour modèle de son lyrisme la lyre à trois dimensions au lieu de l'arc bidimensionnel. L'arc, fût-il tendu, ne résonne pas ; en revanche, la lyre, si elle est bien tendue, résonne musicalement. Celui-là finit par se détendre après avoir lancé une flèche ; en revanche, celle-ci continue à faire de la musique sans se détendre. Le monument à trois dimensions comme la lyre résonne en réponse à tout propos du poète ; une correspondance musicale s'y produit ainsi. Il ne s'agira donc pas d'une arme destinée à tuer d'un seul coup l'objet, mais il s'agit d'un instrument musical permettant une correspondance durable avec lui.

Le contraste entre l'arc et la lyre se retrouve au niveau de l'écriture. Dans « Escargots », il y a un contraste entre l'écriture bidimensionnelle et l'écriture à trois dimensions :

L'expression de leur colère, comme de leur orgueil, devient brillante en séchant. Mais aussi elle constitue leur trace et les désigne au ravisseur (au

¹⁰⁵⁸ *Pour un Malherbe*, II, p. 162.

¹⁰⁵⁹ *Pour un Malherbe*, II, p. 58.

¹⁰⁶⁰ « Héraclite », *Les Présocratiques*, *op. cit.*, p.157-158 : « Que tous les hommes ne savent pas cela et ne s'accordent pas sur cela, il s'en plaint en ces termes : Ils ne savent pas comment le différent concorde avec lui-même, / Il est une harmonie contre tendue comme pour l'arc et la lyre ». Le bois et la corde constituant l'arc ou la lyre s'opposent, mais ils s'harmonisent. Le traducteur utilise un néologisme « harmonie contre tendue » pour « le double travail en sens contraire du bois et de la corde » (Voir note 1, p. 1237).

prédateur). De plus elle est éphémère et ne dure que jusqu'à la prochaine pluie.

Ainsi en est-il de tous ceux qui s'expriment d'une façon entièrement subjective sans repentir, et par traces seulement, sans souci de construire et de former leur expression comme une demeure solide, à plusieurs dimensions. Plus durable qu'eux-mêmes.¹⁰⁶¹

La trace de l'escargot est comparée à l'écriture subjective, voire automatique qui ne nécessite aucun effort de *repentir*, mais qui ne dure pas longtemps. En revanche, la coquille est comparée à l'écriture à plusieurs dimensions qui se forme lentement par les efforts sans répit, et qui résonne de façon durable. La littérature que Ponge cherche à atteindre n'est pas une littérature « de l'effusion et de la spontanéité »¹⁰⁶², mais une littérature de la résonance produite par les efforts tenaces.

Le fait que les choses qui résonnent comme la lyre soient vides semble d'autant plus significatif qu'il rappelle la différence entre le sujet lyrique traditionnel et le sujet lyrique pongien. En fait, le sujet lyrique traditionnel, se contemplant dans le narcissisme du moi, ne connaît pas la vacuité ; il est sûr de lui ; il croit qu'il coïncide avec lui-même sur le mode de l'identité qui exclut l'altérité. Le moi tendu, comme l'arc qui ne comporte pas en lui le vide, ne peut résonner, de sorte qu'il ne peut affecter les autres. En revanche, le sujet lyrique pongien ne s'attache pas à soi-même. Il sait se vider volontiers, comme l'arbre qui se détermine à « un nouveau retournement »¹⁰⁶³ moral en disant : « L'on ne sort pas des arbres par des moyens d'arbres. [...] Laissons tout ça jaunir, et tomber »¹⁰⁶⁴. Il peut également affirmer même sa mort, puisqu'il ne s'attache pas à sa vie. Il cède volontiers sa place à l'Autre qu'est la Mort, de sorte que les traces de sa mort peuvent résonner comme une poésie posthume, comme le montrent les sarcophages et les coquilles. À la différence d'un sujet lyrique traditionnel qui finit par mourir malgré son attachement à la vie, ce nouveau sujet peut s'accomplir paradoxalement par sa mort.

Ainsi, le vide constitue un thème poétique important pour Ponge, comme il l'est dans l'atomisme antique. Rappelons que, dans la pensée atomiste antique, on n'accepte que le *vide* et l'*atome* comme substance. Dans la poétique de Ponge, le

¹⁰⁶¹ « Escargots », *Le Parti pris des choses*, I, p. 27.

¹⁰⁶² Voir note 7 sur « Escargots », *Le Parti pris des choses*, I, p. 907.

¹⁰⁶³ « Le Cycle des saisons », *Le Parti pris des choses*, I, p. 24.

¹⁰⁶⁴ *Ibid.*

vide est à la fois une condition de la vibration des choses et une représentation de la mort. Si l'orgue résonne mieux, c'est qu'il est vide dedans : « Mais bien sûr ! Qu'est-ce qui résonne mieux que ce qui est creux ? Les tuyaux d'orgue aussi sont creux. Il faut bien qu'ils le soient pour qu'ils résonnent »¹⁰⁶⁵. Le cageot est une chose d'autant plus sympathique qu'il est vide. Il est une lyre à « simple caissette à claire-voie »¹⁰⁶⁶. Il sait se vider pour les autres, c'est-à-dire les fruits. Il est voué à la mort après l'usage, mais il ne « s'appesantit longuement »¹⁰⁶⁷ sur son sort. Il en est de même pour le mollusque, particulièrement le coquillage. Il est sympathique parce que, après sa mort, il sait céder son corps à un autre être comme le pagure : « Mais parfois un autre être vient violer ce tombeau, lorsqu'il est bien fait, et s'y fixer à la place du constructeur défunt »¹⁰⁶⁸. Après le départ du pagure, la coquille deviendra enfin une lyre de la nature. Ainsi, les choses qui savent accepter volontiers la mort peuvent chanter pour les choses qui vivent encore.

La poétique de l'aspiration

Ponge approuve une formule de Maldiney en la citant plusieurs fois dans *Pour un Malherbe* : « Le classicisme n'est que la corde la plus tendue du baroque »¹⁰⁶⁹. En général, le baroque a été longtemps perçu dans une acception négative par rapport au classicisme, parce que, comme le rappelle le terme *baroque* qui désigne une perle irrégulière, le baroque qualifie ce qui est irrégulier, c'est-à-dire non conforme aux règles. Mais le baroque, aux yeux de Ponge, ne s'oppose pas au classicisme, d'autant que le monde est équilibré par les deux aspects. Comme la lyre de Héraclite, le monde s'harmonise par l'union des deux forces opposées. Le monde n'est pas

¹⁰⁶⁵ *Pour un Malherbe*, II, p. 189.

¹⁰⁶⁶ « Le Cageot », *Le Parti pris des choses*, I, p. 18.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*

¹⁰⁶⁸ « Le Mollusque », *Le Parti pris des choses*, I, p. 24.

¹⁰⁶⁹ *Pour un Malherbe*, II, p. 147. On notera les citations comportant cette formule : « Que le classicisme le seul tolérable soit la corde la plus tendue du baroque, et non l'enkystement en figures abstraites » (*Ibid.*, p. 162). ; « Le "classicisme" de Malherbe (et le nôtre) : c'est le seul que nous tolérions : la corde la plus tendue du baroque » (*Ibid.*, p. 163). ; « Ce classicisme-là, le seul qu'il soit de notre goût d'admettre ou de prôner, n'est que la corde la plus tendue du baroque » (*Ibid.*, p. 186).

toujours constitué par l'harmonie et la mesure. Par exemple, Ponge réfute les lieux communs accordés aux caractères des civilisations de la Méditerranée particulièrement connus pour leur « clarté » et leur « mesure » :

La nuit interstellaire y est visible en plein jour, et voici donc la nuit, l'éternité nocturne, et tout ce qui est, par exemple, dans la tragédie grecque, comme aussi dans les mythes des plus anciennes civilisations de ces régions, voici qui y prédomine quelque chose de beaucoup plus sauvage et tragique que ce qu'on pense généralement de l'« harmonie », de la « mesure », de la « grâce » méditerranéennes.¹⁰⁷⁰

Le paysage de la Méditerranée semble ne comporter aucune ombre ni physique, ni morale, d'autant qu'il est caractérisé par le soleil et par une mer belle. En réalité, ce qui prédomine dans cette région n'est ni l'harmonie, ni la mesure, mais quelque chose de sauvage et de tragique comparable à la tragédie grecque : « Je ne pense pas que la mollesse soit une caractéristique des régions méditerranéennes, absolument pas. [...] Il y a autant de tragique et de baroque dans les objets ou dans les paysages de la Provence et du Languedoc qu'ailleurs »¹⁰⁷¹. Le beau paysage ensoleillé se déploie sous le ciel d'azur comportant la nuit interstellaire qui rappelle le chaos de la nature et la mort. Il y a un « mariage du jour et de la nuit »¹⁰⁷². Ainsi coexistent le baroque représenté par la nuit et le classicisme représenté par le soleil dans le même paysage. Il en est de même pour la chose. Chaque chose contient en elle en même temps sa lumière et son ombre¹⁰⁷³ : « Chaque chose est comme au bord d'un précipice. Elle est au bord d'une ombre, si nette et si noire qu'elle semble creuser le sol. Chaque chose est au bord de son précipice – comme une bille au bord de son trou »¹⁰⁷⁴.

Pour Ponge, le lézard, animal très méditerranéen, montre également le caractère baroque de la Méditerranée :

¹⁰⁷⁰ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, op. cit.*, p. 44.

¹⁰⁷¹ *Entretien avec Marcel Spada* (1979), II, p. 1429.

¹⁰⁷² *Ibid.*

¹⁰⁷³ Selon Henri Scepi, il en est de même pour l'écriture : « Toute expression creuse également son trou, fore dans l'obscur, pour le garder en elle, comme la mort dans la vie, le relief cendré de l'ombre dans le creux de la lumière » (Henri Scepi, « L'éclat, le voile : Ponge et le part d'ombre », *Ponge, résolument, op. cit.*, p. 100).

¹⁰⁷⁴ « La Mouine », *La Rage de l'expression*, I, p. 422.

L'apparition, sur une surface plane et violemment éclairée, par une faille zigzagante, d'un animal zigzaguant, ceci représentant en quelque façon – et c'est dit très nettement dans le texte – l'apparition sur la *page* des *lignes d'écriture*, étant entendu que cela vient du plus obscur de l'esprit et aussi du chaos du dictionnaire, cela est aussi très significatif de mes origines.¹⁰⁷⁵

Le lézard est « un animal profondément baroque »¹⁰⁷⁶ comme l'évoquent les divers éléments baroques tels que les formes de la faille zigzagante, le mouvement aussi zigzaguant du lézard et l'ombre d'une faille, comparable au ciel nocturne et au chaos de la nature et de l'esprit. Le lézard, allégorie du baroque, ne se présente que sur la surface éclairée par le soleil, allégorie du classicisme. Ainsi, il y a aussi une coexistence du baroque et du classicisme.

Ponge tend à rapprocher le baroque du classicisme, comme le montre une image du baroque figé dans la pierre : « Mais encore faut-il que le baroque soit bien fondu dans la pierre »¹⁰⁷⁷. Pour Ponge, le classicisme n'est pas « l'enkystement en figures abstraites »¹⁰⁷⁸, mais « la corde la plus tendue du baroque », c'est-à-dire les formules concrètes obtenues du baroque sensible au réel changeant et éphémère, comme les inscriptions sur la pierre. La pierre solide garde longtemps les textes inscrits ; et le monument creux comportant ces textes fait de la musique comme la lyre. Avec le baroque fondu dans le classicisme, la parole fugitive deviendra texte durable ; et la vie vouée à la mort sera sauvée dans l'éternité. Autrement dit, le baroque éphémère deviendra classicisme éternel. Ce rapprochement est ainsi important à la fois pour la littérature et pour la morale.

La tour de feu que Ponge a vue à Rouen est d'autant plus importante qu'elle fournit à Ponge une expérience de la fusion du baroque et du classicisme, et qu'elle résume son lyrisme :

La parole en un sens s'élève comme la fumée, mais elle n'est touchante, impressionnante, que dans la mesure où des flammes sont sensibles en son centre. La parole douée de force ascensionnelle, ardente, fouguese, et qui monte tout droit malgré le mouvement baroque, hélicoïdal des flammes, et qui donne l'impression d'une haute tour, qui nous porte irrésistiblement, d'un

¹⁰⁷⁵ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, op. cit.*, p. 43.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰⁷⁷ *Pour un Malherbe*, II, p. 162.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 186.

seul coup, dès les premiers mots, à un niveau supérieur. Penser aussi aux tuyaux d'orgue, aux grandes orgues, aux cheminées, par où passe le souffle, l'animation, et qui vibrent et produisent des ondes, contagieusement entendues, ressenties fort loin. En un sens les strophes des poèmes dans la page ressemblent à des tronçons de tuyaux ou de tours ou de cheminées. L'esprit y circule, évolue un peu à la façon des flammes, s'élevant en spirales à l'intérieur. [...] (C'est aussi de conserver son importance au fait qui me saisit si fort à Rouen, à savoir que ces colonnes bien que parfaitement verticales, se rejoignaient au zénith).¹⁰⁷⁹

Le mouvement baroque des flammes *hélicoïdales* se transforme, grâce à leur force ascensionnelle, en une forme classique, c'est-à-dire en une haute tour *solide* et toute *droite* qui évoque les tuyaux d'orgue. La flamme qui y circule produit une musique passionnante, d'où un lyrisme baroque devenu classique qui élève à la fois l'esprit et les choses éphémères. On peut retrouver dans les hirondelles une image dans laquelle sont combinés le baroque et le classique. L'hirondelle « au bord du toit, du fil » est une « flèche timide (flèche sans tige) »¹⁰⁸⁰ classique. Les hirondelles qui sont regroupées « sur une ligne ou deux » sont des notes pour l'hymne : « Leur notation de l'hymne ? »¹⁰⁸¹. Elles sont des choses qui peuvent être représentées par l'esprit, ou le langage. Pourtant, une fois qu'elles quittent les lignes, elles sont des flammes véloces et fougueuses qui résistent à la représentation humaine. Ces « flammèches »¹⁰⁸² ressemblent à « notre âme, à notre désir »¹⁰⁸³ tant baroque que classique : « Quoi qu'il en soit, ce sont les flammes, ce sont les flèches que nous sentons les plus proches de nous; et presque qui font partie de nous, qui sont nôtres »¹⁰⁸⁴. Revenons aux flammes de Rouen. Dans cette image de la flamme, il y a tout ce que Ponge veut atteindre par son écriture poétique. Il veut exprimer avec « la parole douée de force ascensionnelle » la vitalité baroque des choses. La raison pour laquelle Ponge apprécie beaucoup Malherbe est qu'il a exhaussé la littérature française grâce à la « force ascensionnelle » de la parole : « Il ne s'agit que du Verbe

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 153.

¹⁰⁸⁰ « Les Hirondelles », *Pièces*, I, p. 795.

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 796.

¹⁰⁸² *Ibid.* On pourra dire aussi que, comme le dit Sydney Lévy, cette métaphore « flammèches » est utilisée par Ponge pour dire « le désordre incontrôlable et la haute complexité du réel (flamme) ainsi que la tendance du langage à le simplifier et le réduire (flèche) » (Sydney Lévy, *Francis Ponge : De la connaissance en poésie*, op. cit., p. 39).

¹⁰⁸³ « Les Hirondelles », *Pièces*, I, p. 797.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*, p. 796.

(le Verbe français) et de sa rigueur et force ascensionnelle, la plus magnifique qui ait jamais été. [...] Tout est dirigé (droites et courbes, flèches et volutes), très énergiquement et très constamment vers le haut »¹⁰⁸⁵. Le poème poussé au plus haut du ciel par cette force ascensionnelle n'est plus la parole qui va disparaître dans l'atmosphère, mais un texte mis en orbite qui va durer longtemps parmi les étoiles. Ainsi, la métaphore de la tour de feu montre que le lyrisme de Ponge n'a rien à voir avec le mouvement de descente, caractéristique de l'*inspiration* du romantisme, mais qu'il tend à l'*ascension*. Dans le lyrisme traditionnel, l'inspiration descend du ciel transcendant jusqu'au sujet poétique ; en revanche, dans le lyrisme de Ponge, il s'agit d'un mouvement d'ascension des choses, puisqu'un tel ciel, qui sert d'inspiration, n'existe plus. Ce qui est important n'est plus le désir d'un être transcendant qui aurait créé les choses pour son plaisir, mais le désir des choses elles-mêmes qui *aspirent* à s'élever. Rappelons que le plan d'immanence de la Nature est aussi « le champ d'immanence du désir »¹⁰⁸⁶. Pour Ponge, l'inspiration n'est donc plus transcendante, mais immanente. Dans un entretien avec Marcel Spada (1979), Ponge dit que l'inspiration qui le fait partir vient de sensations produites par des rencontres avec les choses sensibles :

Alors, l'inspiration ? Qu'est-ce qui me fait partir ? Qu'est-ce qui fait que je me mets à écrire, à vouloir absolument m'exprimer ? C'est parce que j'ai éprouvé une sensation ou un ensemble de sensations, un complexe de sensations, qui est une très violente émotion à la rencontre d'un ensemble, disons esthétique, qu'il s'agisse d'une personne, d'un objet, d'un paysage, d'une œuvre picturale, enfin de l'ensemble homme, peintre...¹⁰⁸⁷

À la différence de l'inspiration *transcendante* qui pousse des poètes à écrire rapidement avant que l'inspiration volatile ne disparaisse, l'inspiration *immanente* ne presse pas les poètes, puisque cette inspiration vient des choses *matérielles* qui sont relativement stables. L'inspiration immanente s'accélère de plus en plus dans le travail poétique au fur et à mesure que les émotions provenant des choses s'accumulent. L'inspiration matérielle se situerait donc, comme le dit Marcel Spada,

¹⁰⁸⁵ Pour un Malherbe, II, p. 154.

¹⁰⁸⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 191.

¹⁰⁸⁷ « Une parole à l'état naissant » (propos recueillis par Marcel Spada), *Le Magazine littéraire*, n° 260, décembre 1988, p. 31.

à la fin du travail poétique, tandis que l'inspiration transcendante se situerait en début :

SPADA : Ce que d'autres appellent l'inspiration se situerait donc pour vous à la fin plutôt qu'au début.

PONGE : J'ai même noté dans le texte sur Le Verre d'eau... le galop de l'écriture... je continue à écrire même en sortant du sujet, pour ne pas perdre le pourchas, l'allure de la chasse. Tout afflue et tout semble bon.¹⁰⁸⁸

Ici s'impose une poétique matérialiste de Ponge s'opposant à la poétique de l'inspiration : *la poétique de l'aspiration*.

« La Pompe lyrique » (1941), dénonçant le lyrisme habituel, résume bien la poétique de l'*aspiration* de Ponge :

Lorsque les voitures de l'assainissement public sont arrivées nuitamment dans une rue, quoi de plus poétique ! Comme c'est bouleversant ! A souhait ! On ne sait plus comment se tenir. Impossible de dissimuler son émotion. Et si l'on se trouve avec quelque ami, ou fiancée, l'on voudrait rentrer sous terre.

C'est une honte comparable seulement à celle de l'enfant dont on découvre les poésies.

Mais par soi-même comme c'est beau ! Ces lourds chevaux, ces lourdes voitures qui font trembler le quartier comme une sorte d'artillerie, ces gros tuyaux, et ce bruit profond, et cette odeur qui inspirait Berlioz, ce travail intense et quelque peu précipité – et ces aspirations confuses – et ce que l'on imagine à l'intérieur des pompes et des cuves, ô défaillance !¹⁰⁸⁹

Ce poème est d'autant plus important pour la compréhension du lyrisme de Ponge qu'il est le seul parmi tous ses poèmes qui revendique dans son titre la dimension lyrique. Ce qui choque le lecteur dans ce poème où « le parti pris de prosaïsme »¹⁰⁹⁰ se radicalise, c'est tout d'abord le choix de l'objet de la poésie. Comme on le sait, pour s'opposer à la poésie lyrique traditionnelle, Ponge choisit très tôt les objets rejetés par la tradition lyrique pour leur prosaïsme, par exemple, la crevette (1928), le morceau de viande (1931-1932), l'allumette (1932), le crottin (1932), le cageot (1934), les escargots (1936), la cigarette (1939), les poêles (1936-

¹⁰⁸⁸ « Une parole à l'état naissant » (propos recueillis par Marcel Spada), *Le Magazine littéraire*, n° 260, décembre 1988, p. 32.

¹⁰⁸⁹ « La Pompe lyrique », *Pièces*, I, p. 727.

¹⁰⁹⁰ Sophie Coste, *La parole mise au monde - Poétique de la parole dans l'œuvre de Francis Ponge*, Thèse de doctorat, sous la direction de Bruno Gelas, Université Lyon 2, 2008, p. 86.

1939), l'appareil du téléphone (1939), l'édredon (1939). Le choix de certains objets obscènes, voire antipoétiques comme « Mœurs nuptiales des chiens » (1946), « Le Crottin » (1932), « La Pompe lyrique » (1941) suffit pour dénoncer « la répartition habituelle des thèmes »¹⁰⁹¹ et pour provoquer un bon goût et « une tradition lyrique orientée vers l'expression de certaines des formes les plus raffinées de la vie intérieure »¹⁰⁹². Il s'agit de « la pratique systématique de l'obscénité »¹⁰⁹³, ou de « la démystification à outrance »¹⁰⁹⁴ de Ponge. Son parti pris ne cache rien. Les œuvres d'art « ne peuvent avoir qu'en lieu obscène »¹⁰⁹⁵ : « Tout a lieu en lieu obscène. / Les plus « pures » abstractions (formules mathématiques) n'ont lieu que par la craie écrasée : sur l'ardoise ou l'encre tachant le papier »¹⁰⁹⁶. Selon Jean Pierrot, Mauriac, auteur de recueils lyriques éminemment élégants, aurait éprouvé un sentiment d'agression à la lecture du *Parti pris*, spécialement du « Cageot » à cause du mélange de stupeur et d'ironie qu'il contient. Il sera donc inutile d'imaginer les réactions d'auteurs comme Mauriac à « la Pompe lyrique » en tant qu'objet poétique, qui « peut se lire comme le pôle extrême de la condamnation du lyrisme »¹⁰⁹⁷ habituel.

« La Pompe lyrique » est visiblement une expression euphémique qui désigne la pompe de vidange des fosses septiques. Cet euphémisme comme le titre de poème est exceptionnel chez Ponge. Il semble que cela tienne à deux stratégies poétiques. D'abord, ce choix amortit le choc que pourrait avoir le lecteur inaccoutumé à ses poèmes. En second lieu, en rapprochant l'adjectif *lyrique* du double sens du mot *pompe*, il viserait à la fois à montrer efficacement sa poétique et à condamner la poésie lyrique traditionnelle. En fait, le mot pompe a deux sens : le *faste* et la *machine*¹⁰⁹⁸. Par *faste*, Ponge semble dénoncer la pompe caractéristique de la tradition lyrique. Aux yeux de Ponge, le *faste* n'est plus dans les choses

¹⁰⁹¹ Jean Pierrot, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 377.

¹⁰⁹² *Ibid.*, p. 210. Didier Alexandre, « La matière lyrique », *Francis Ponge – Matière, Ma tère, Ma tériau, Matérialisme, op. cit.*, p. 37 : « Matière fécale, dans la *Pompe lyrique*, elle sert à tourner en dérision le lyrisme traditionnel ».

¹⁰⁹³ Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Francis Ponge : Actes ou textes, op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁹⁴ « Prière d'insérer de "La Fabrique du Pré" », II, p. 561.

¹⁰⁹⁵ « Pour Roger Dérioux », *L'Atelier contemporain*, II, p. 693 : « Les œuvres d'art les moins empiriques qui soient, les équations mathématiques, ne peuvent avoir lieu, qu'on me permette cette obscénité, qu'en lieu obscène ».

¹⁰⁹⁶ « Voici déjà quelques hâtifs croquis pour un portrait complet de Denis Roche », *Nouveau nouveau recueil*, III, II, p. 1276.

¹⁰⁹⁷ Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge, op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁹⁸ Jacinthe Martel, notice sur « La Pompe lyrique », *Pièces*, I, p. 1148.

habituellement considérées comme belles, mais dans les choses les plus quotidiennes, voire bafouées. En effet, Ponge, comme le dit Gleize, « préfère constater l'insignifiant plutôt que de se perdre dans la fascination d'un Dieu sans figure »¹⁰⁹⁹. Les matières fécales les plus honteuses qui sont rejetées dans les lieux les plus bas peuvent être rétablies dans leur valeur poétique, voire *lyrique* grâce à la machine, pompe de vidange. Rappelons aussi que les matières fécales sont souvent présentes dans les poèmes de Ponge. Le plus humble se transforme en poésie ; en un sens, la chose la plus humble est elle-même poésie. Comme le montre l'analyse frappante de Pierrot, le caca que l'enfant *fait* est de la poésie, puisque le mot poésie est dérivé du mot grec « οἶον » qui signifie *faire*¹¹⁰⁰. L'enfant éprouvera une honte devant la « poésie » qu'il vient de *faire*. Aspirer les choses sous-estimées, bafouées pour qu'elles soient considérées à leur propre valeur sous la forme de poème, telle sera la fonction propre de la pompe, « instrument lyrique »¹¹⁰¹. Ainsi, l'adjectif *lyrique* s'adresse à la fois à l'objet poétique et au poème qui en sera formé¹¹⁰². Comme l'indique Guy Lavoirel, le titre amphibologique est « bien significatif pour le sort de la poésie »¹¹⁰³.

La multiplication des exclamations lyriques – « Comme c'est bouleversant ! », « Comme c'est beau ! », « Quoi de plus poétique ! », « Impossible de dissimuler son émotion ! », « ô défaillance ! » – peut se lire à deux niveaux. D'une part, elle a pour but de se moquer du lyrisme traditionnel en parodiant son effusion excessive¹¹⁰⁴.

¹⁰⁹⁹ Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge*, op. cit., p. 46.

¹¹⁰⁰ Jean Pierrot, *Francis Ponge*, op. cit., p. 395.

¹¹⁰¹ Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge*, op. cit., p. 52.

¹¹⁰² *Ibid.* : « On comprend très vite que l'épithète qualifie et la pompe [...] et le poème que Ponge décide de lui consacrer : à pompe lyrique, poème lyrique ».

¹¹⁰³ Guy Lavoirel, *Francis Ponge*, op. cit., p. 169 : « Ponge ne montre-t-il pas finalement autant de passion pour décrire les « voitures de l'assainissement public », ce qui nous vaut un titre joliment amphibologique, mais bien significatif pour le sort de la poésie : "La Pompe lyrique" ».

¹¹⁰⁴ Selon Jean-Marie Gleize, la rhétorique de l'irrépressible enthousiasme révèle une confirmation du mépris pongien pour la solution lyrique : « Il s'agit sans détours de la dénonciation d'une certaine forme d'exaltation » (Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge*, op. cit., p. 52-53). Lionel Verdier indique que la même stratégie poétique de la parodie peut s'appliquer à « Mœurs nuptiales des chiens » : « L'emphase, le goût de l'épithète et de l'exclamation, l'emploi par dérision du biophonème "ô", la parodie du style élevé appliqué à un sujet bas dans le registre héroïcomique opèrent le même retournement ironique dans d'autres poèmes comme "Mœurs nuptiales des chiens" » (Lionel Verdier, « Souffrance du sujet lyrique dans *La Mounine* de Francis Ponge », *Francis Ponge. Preuves et épreuves*, Lyon, Presses universitaires, 2002, p. 11). Michel Collot souligne à son tour que, dans « Mœurs nuptiales des chiens », Ponge parodie le style le plus élevé « en mêlant de façon déconcertante les tons et les niveaux de langue » (Michel Collot,

D'autre part, elle maximise un choc poétique ; en effet, si l'on attribue les exclamations les plus poétiques aux choses considérées les moins poétiques, un grand choc va se produire. Le choc est dû au « décalage entre thème et expression »¹¹⁰⁵, c'est-à-dire « entre mots et choses ». Le choc poétique rend les matières fécales vraiment *lyriques*.

Ce poème mérite d'être interrogé en profondeur, car il met en avant le thème de l'*aspiration* s'opposant au thème de l'*inspiration* chère au lyrisme sentimental. Comme le montre l'analyse lucide de Philippe Met, le réseau d'images de pompe renverse la notion d'inspiration en lui substituant la notion d'aspiration et d'électrisation¹¹⁰⁶. Pour faire marcher la pompe, on doit la mettre sous tension à l'aide de l'électricité. Les tuyaux sous tension ne sont pas sans rappeler « la corde la plus tendue du baroque ». Le rôle de la pompe lyrique des paroles est d'aspirer, par les tuyaux sous tension, les choses baroques éphémères, vouées à la mort, se trouvant sous terre, de sorte qu'elles soient éternisées en formes littéraires et classiques. En ce sens, la poétique de l'aspiration dans laquelle le poète s'inspire des choses concrètes est aux antipodes de la poétique de l'inspiration dans laquelle le poète s'inspire des idées abstraites. La source de l'inspiration n'est plus dans le « ciel » métaphysique, mais dans la « terre » matérielle. Les bruits, l'odeur, le tremblement inspireraient Ponge comme Berlioz. On peut noter encore une fois un thème musical. Les gros tuyaux sont comparables à ceux d'un orgue. Les bruits produits dans les tuyaux deviendront, chez Berlioz, une musique.

L'aspiration des matières fécales pourrait être comprise de deux façons : la poétisation des objets non poétiques et la toilette intellectuelle. D'abord, les objets les plus honteux, bafoués peuvent donner autant d'impression poétique que les objets traditionnellement poétiques. En second lieu, l'aspiration s'identifiera au nettoyage.

Francis Ponge : entre mots et choses, op. cit., p. 154). En effet, dans ce poème, les expressions grossières succèdent aux expressions élégantes.

¹¹⁰⁵ Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, op. cit., p. 154.

¹¹⁰⁶ Philippe Met, « La formule de Francis Ponge : du lieu commun au proverbe », *Formules de la poésie : études sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet*, Paris, PUF, 1999, p. 47 : « C'est qu'en effet les contraintes formelles ou "impératifs techniques" sont aussi pour Ponge autant de "clefs de tension" servant à créer "un champ de forces" ou bien encore "une accumulation de forces", à "induire le courant, [pour] amorcer la pompe". A la manière de l'analyse corporelle du subjectif, ce réseau d'images subvertit le concept d'inspiration en lui substituant, non plus celui d'expulsion, mais ceux d'"aspiration" et d'électrisation ».

Ce que doit nettoyer la pompe lyrique est le vieux langage, la société immorale et le souci métaphysique.

L'image de la pompe se retrouve dans « La Guêpe » (1939-1943). La guêpe est une pompe naturelle vivante : « Toujours fourrée dans la nectarothèque : tête vibrante, pompant avec ferveur, et coups de reins. / Sorte de seringue à ingurgiter le nectar »¹¹⁰⁷. La guêpe comparée à la petite voiture de l'assainissement public aspire les aliments des fleurs tout en les nettoyant ; de ce qu'elle a aspiré elle fabrique quelque chose de précieux, comme l'huître fabrique « une forme de perle »¹¹⁰⁸. L'aspiration de la guêpe rappelle la création poétique :

Une petite voiture de l'assainissement public : la guêpe ressemble en somme à ces véhicules qui se nourrissent eux-mêmes et fabriquent en route quelque chose, si bien que leur apparition comporte un élément certain de merveilleux, parce que leur raison d'être n'est pas seulement de se déplacer, ou de transporter, mais qu'ils ont une activité intime, généralement assez mystérieuse.¹¹⁰⁹

Dans *Pour un Malherbe*, Ponge précise la relation analogique entre l'activité poétique et la pompe. De même que, pour amorcer la pompe, il faut créer une tension maximale dans les tuyaux, de même, pour exprimer les choses selon son goût, il faut créer une matière verbale tendue au maximum :

Ainsi faut-il ressasser incessamment son exigence ; étant donné son « sujet » [...], ressasser incessamment la forme vide de son rythme initial, sa couleur, dans une certaine mesure sa forme (plastique), et ressasser tout cela avec une telle aspiration, une telle force d'appel, que dans cette exigence *vide*, dans cette forme, on appelle incessamment la matière verbale, exactement comme on amorce une pompe. Cette aspiration se fait par les moyens, les tuyaux, les conduits les plus étroits, les plus autoritaires, les plus impérieux : il faut aspirer très fort, créer une tension maxima et en même temps être assez adroit, savoir capter, appeler, retenir, enfin je ne peux mieux dire, c'est le travail d'amorçage d'une pompe.¹¹¹⁰

¹¹⁰⁷ « La Guêpe », *La Rage de l'expression*, I, p. 343.

¹¹⁰⁸ « L'Huître », *Le Parti pris des choses*, I, p. 21.

¹¹⁰⁹ « La Guêpe », *La Rage de l'expression*, I, p. 340.

¹¹¹⁰ *Pour un Malherbe*, II, p. 216.

Comme nous l'avons déjà remarqué, à la différence du platonisme caractérisé par la pensée de la « hauteur », la philosophie de la nature présocratique est caractérisée par la pensée de la « profondeur ». Ponge s'apparente aux présocratiques, car il tend à aspirer de la profondeur de la terre une poétique matérielle. Contrairement à l'inspiration chaude provenant du soleil métaphysique, l'aspiration ne connaît pas une telle chaleur. La pompe n'est pas un instrument qui sert à aspirer la matière chaude comme l'air, mais la matière froide comme l'eau ; elle ne se réchauffe pas même si elle se trouve dans la tension maximale. Elle sait contrôler sa passion ; autrement dit, l'aspiration sait maîtriser l'inspiration. Si Ponge aime Boileau, Malherbe, La Fontaine, c'est qu'ils montrent une maîtrise des passions : « La maîtrise des passions donne en poésie la maîtrise de l'inspiration (*ingenium* soumis au *judicium*). [...] Ainsi faut-il laisser refroidir l'inspiration »¹¹¹¹. Ponge considère que « l'art doit être froid (grand principe classique) »¹¹¹².

L'aspiration suppose une relation entre ce qui aspire et ce qui est aspiré, comme celle entre le sujet et l'objet. Mais les relations entre les deux ne sont pas des relations de dépendance, parce que le verbe *aspirer* a en même temps deux aspects : intransitifs (comme *désirer*, *souhaiter*) et transitifs (comme *inspirer*, *absorber*). Il faut donc tenir compte en même temps des deux aspects de l'aspiration. On peut dire que les choses *aspirent* toujours à s'élever comme une flamme qui monte tout droit vers le ciel (comme on le voit dans la tour de feu de Rouen) et que le poète *aspire*, à son tour, à *aspirer* les choses dans ses tuyaux lyriques pour les faire s'élever afin qu'elles puissent s'exprimer et se réaliser dans le « ciel-page » immanent. Le rôle du sujet lyrique sera donc d'aider les choses remplies d'*aspirations* à s'élever. En ce sens, les aspirations confuses peuvent désigner à la fois la difficulté du travail poétique comme celle qu'éprouve Ponge et la difficulté de s'élever qu'éprouvent les choses.

C'est dans « La Mousse » (1926-1928) que l'expression *aspirations confuses* est pour la première fois présente :

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 140-141.

¹¹¹² *Pratiques d'écriture*, II, p. 1043.

Les patrouilles de la végétation s'arrêtèrent jadis sur la stupéfaction des rocs. Mille bâtonnets du velours de soie s'assirent alors en tailleur. [...] Ô préoccupations à poils de plus en plus longs ! Les profonds tapis, en prière lorsqu'on s'assoit dessus, se relèvent aujourd'hui avec des aspirations confuses. Ainsi ont lieu non seulement des étouffements mais des noyades.¹¹¹³

La mousse commence à occuper les rocs comme des soldats vaillants, de sorte qu'elle forme les assises de « ces paillassons humides ». La mousse est une sorte de pompe ; elle aspire le minéral et l'eau par « mille bâtonnets ». Sa volonté de les exalter continue, bien qu'elle soit parfois réprimée par une autre volonté religieuse « en prière ». On pourrait considérer cette volonté religieuse comme les pensées transcendantes qui ont réprimé les pensées immanentes basées sur le monisme matérialiste. Rappelons que Ponge estime que la tradition matérialiste depuis la philosophie de la nature grecque a été systématiquement refoulée pendant très longtemps. Il y a donc un affrontement entre l'inspiration chaude transcendante et l'aspiration froide immanente. La mousse, qui sait se relever malgré les étouffements et les noyades, nous évoque la renaissance de la pensée matérialiste qui a été longtemps refoulée. Il s'agit moins de « brindilles fragiles sur un roc dur et sec » que de « plaques de mousse souples, tenaces, qui ont vaincu et survécu »¹¹¹⁴. Il y a une victoire de la mousse aspirant à s'élever¹¹¹⁵. Rappelons encore une remarque de Ponge : « Il fallut attendre plusieurs siècles pour que l'on rebaisse les yeux et regarde à nouveau par terre »¹¹¹⁶. Le *Pré* ressemble à la *Mousse* dans sa fonction d'aspiration :

De (depuis) la roche (jusqu') à l'eau, le pré. Il pompe, aspire et refoule, et refoule et florit. (Sat prata biberunt.) [...]

¹¹¹³ « La Mousse », *Le Parti pris des choses*, I, p. 28.

¹¹¹⁴ Tineke Kingma-Eijgendaal et Paul Smith, *Francis Ponge : lectures et méthodes*, op. cit., p. 48.

¹¹¹⁵ Danièle Leclair estime que la thématique de la hauteur et de la dignité est appréciée très positivement par Ponge : « Dans tout *Le Parti pris*, à l'opposé des liquides, "visqueux" ou non, qui s'affaissent, fuient et sont associés à une morale négative (rusé, vicieux, contournant etc.), ce qui est susceptible de s'ériger tisse une thématique très positive de la hauteur et de la dignité : c'est, contre toute attente, l'escargot qui redresse fièrement la tête, les tapis de mousse qui "se relèvent", la masse du pain "en train d'éruer" [...] » (Danièle Leclair, *Lire le parti pris des choses de Ponge*, op. cit., p. 74).

¹¹¹⁶ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 803.

Un milliard de petites pompes (aspirantes) que l'on peut fouler (non refouler). Leur différence avec les mousses. Moins uniformes, moins régulières, moins tressées, moins frisées, moins bouclées.

En foule. Variée.

Une foule (variée) de petites pompes aspirantes. On la peut fouler. Alitées, elles se redressent.

Une évaporation presque terminée, alors aidée (et qui alors s'aide elle-même) (Elle construit ses tuyaux. Elle se métamorphose. Aux faîtes, s'épanouit.) (tout à la tige et aux (ou à la) fleur, aux fleurs, presque rien à la feuille).¹¹¹⁷

Dans le *Pré*, il y a « un milliard de petites pompes » qui savent, comme la mousse, se redresser malgré le refoulement répété. Ils pompent sans cesse par leurs tuyaux les deux principes inertes, mais essentiels à la vie, c'est-à-dire l'eau et le minéral : « La transmutation à chaque instant en une nouvelle matière (la matière végétale, forme élémentaire de vie) de deux principes inertes : l'eau et le minéral, divisés et mêlés (mixés) à l'extrême »¹¹¹⁸. L'aspiration à l'ascension du pré, « végétal élémentaire à l'état naissant », se résume bien par l'expression, *élan vertical* :

La merveille des prés, et ce qu'il m'en faut dire, si simple que ce soit et donc si difficile, est {que c'est un *à plat* | qu'ils apparaissent pourtant comme un amène à plat} *mais* d'aiguilles *dressées* merveilleusement *debout*, dans un élan vertical un jet (d'eau incarnée) d'une merveilleuse lenteur, douceur, et d'une merveilleuse simultanéité.

uni mais millier (mais un millier uni de consciences dressées)

dans une renaissance simultanée

Le végétal élémentaire à l'état naissant.¹¹¹⁹

La pompe d'« une magnifique énergie » fait monter lentement « de bas en haut » le liquide, de sorte que « le vert paradis »¹¹²⁰ s'installe dans le pré. Mais n'oublions pas que cette pompe est également une pompe *lyrique*. Si *La Fabrique du pré* , comme l'indique Philippe Met, consiste à retrouver le langage à l'état naissant¹¹²¹, la pompe qui fabrique à partir du pré un texte est elle-même un sujet lyrique. Et le principe de fonctionnement de sa subjectivité, comme l'évoque le mot *subjectivité*,

¹¹¹⁷ *La Fabrique du Pré*, II, p. 438-439.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, p. 489.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 459.

¹¹²⁰ *Ibid.*

¹¹²¹ Philippe Met, « La formule de Francis Ponge : du lieu commun au proverbe », *art. cit.*, p. 43.

est comparable à celui de la pompe qui, *soutenue* par la terre, *jette* vers le haut le minéral et l'eau : « Cette hardiesse, c'est ma subjectivité (ceci dit en insistant sur le *sub* (ce qui me pousse du fond, du dessous de moi : de mon corps) et sur le *jectif* (qui est dans subjectivité) : il s'agit d'un *jet* : d'une *projection*, de *projectiles* »¹¹²². Ainsi, le lyrisme de Ponge n'est pas bâti à partir des éléments immatériels transcendants, mais à partir des éléments matériels immanents.

Raison et raison

Si le lyrisme de Ponge, caractérisé surtout par la *vibration* et l'*aspiration*, se distingue du lyrisme romantique, caractérisé par la *passion* et l'*inspiration*, c'est qu'il est doté d'un dispositif de contrôle de l'excès sentimental qui s'appelle la *raison*. La lyre de Ponge, comme la lyre d'Héraclite où les forces opposées s'harmonisent, est équilibrée par la raison qui entretient les cordes baroques de la passion pour qu'elles ne soient ni trop tendues, ni trop détendues :

La maîtrise des passions donne en poésie la maîtrise de l'inspiration (*ingenium* soumis au *judicium*).

L'usage des règles (beaux préceptes) doit même être opposé à l'inspiration dès l'origine. Autre chose : de ce goût des beaux préceptes, des sentences, résulte une poésie gnomique.

C'est la fondation *d'une raison* qui est en but.¹¹²³

Si Malherbe est « un des plus grands maîtres »¹¹²⁴ de la littérature française, c'est qu'il sait contrôler sa passion par les règles de la raison. Pour que la lyre sonne, la règle est nécessaire en tant que contrepartie de l'émotion :

Pour que la lyre sonne, il faut qu'elle soit tendue.
Tremblement de certitude.
J'aime la règle qui corrige l'émotion.

¹¹²² *La Fabrique du Pré*, II, p. 429.

¹¹²³ *Pour un Malherbe*, II, p. 140-141.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 44.

Elle est tendue par l'émotion. Aussi, par le sentiment de la certitude. La vibration de la corde.¹¹²⁵

La raison pour laquelle la raison s'impose à l'époque de Malherbe n'est pas sans rapport avec le trouble et le fanatisme religieux de l'époque : « Il faut évidemment noter l'importante influence de Sénèque à cette époque (sur Vauquelin déjà, puis sur Malherbe et Du Vair). / Influence explicable par le stoïcisme naturel aux grands esprits dans les époques de trouble et de fanatisme »¹¹²⁶. Ponge lui aussi se méfie toujours du fanatisme. Quand le groupe *Tel Quel* recourt à la subversion généralisée, politique, littéraire, Ponge n'y voit qu'un retour des doctrines révolutionnaires appuyées sur des « masses fanatisées »¹¹²⁷. L'apologie d'une transgressivité du groupe heurte « le rigorisme protestant de Ponge »¹¹²⁸. La liberté sans frein du groupe n'est pas compatible avec la conscience morale et esthétique de Ponge. La distance qu'il maintient vis-à-vis des surréalistes s'explique de la même manière :

Mais j'étais très différent des surréalistes dans la mesure où j'éprouvais un certain recul devant leur activité spectaculaire. [...] Cela vient aussi probablement de mes origines, très proches d'une certaine retenue, réserve et presque austérité, qui est ma tare protestante, très proche des Cathares, très proche aussi des Romains du temps de Caton.¹¹²⁹

Pourtant, la raison que Ponge réclame n'est pas réductible aux règles en tant que principes dogmatiques de la création artistique, qui excluent les passions et les sentiments. En fait, les textes classiques « contenaient *au moins autant* de passion et de sensibilité et de nuances que les textes romantiques ou impressionnistes »¹¹³⁰ malgré « leur tension à l'extrême ». La raison pour laquelle la corde tendue de Malherbe s'est détendue est que l'on part des règles, au lieu de les atteindre :

Ronsard et son école avaient ajouté je ne sais combien de cordes à la vielle de nos anciens poètes : cordes et rubans *hellénistiques*.

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 267-268.

¹¹²⁶ *Ibid.*, p. 140-141.

¹¹²⁷ « Pour Marcel Spada », *Nouveau nouveau recueil*, III, II, p. 1256.

¹¹²⁸ Voir Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, op. cit., p. 101.

¹¹²⁹ « Une parole à l'état naissant » (propos recueillis par Marcel Spada), *Le Magazine Littéraire* n° 260, décembre 1988, p. 29.

¹¹³⁰ *Pour un Malherbe*, II, p. 161-162.

Après Malherbe, durant le XVII^e siècle, la corde se détend à nouveau. Elle se détend dès la « Satisfaction ». Dès (d'autre part) que l'on *part* des règles, au lieu d'y aboutir.¹¹³¹

Ainsi, pour Ponge, il faut une nouvelle raison qui n'est pas incompatible avec le sentiment. Cette raison doit être non seulement une raison qui *raisonne*, mais aussi une raison qui *résonne*. Aux yeux de Ponge, c'est Malherbe qui sait faire vibrer la raison : « Malherbe ne raisonne pas, à beaucoup près, autant qu'il ne résonne. Il fait vibrer la raison »¹¹³². La raison qui, en résonnant, sait refroidir l'excès de la passion, et entretenir son équilibre dans le temps « qui amortit les élans, et qui est le grand maître du repos et de l'équilibre »¹¹³³, c'est *réson*, « raison convaincante, frappante »¹¹³⁴ : « Il s'agit chez lui [Malherbe] d'un véritable « surréalisme » de la raison (dès lors à mieux nommer *réson*) ».¹¹³⁵ Avec un néologisme *réson*, Ponge tend à rapprocher deux dimensions de l'esprit humain : *rationnel* et *émotionnel* : « Son ambition, me semble-t-il (je l'ai dit) est d'opérer la confusion de la raison et de la *réson*. Ou si l'on veut, du raisonnement et du résonnement »¹¹³⁶. Et ce rapprochement lui permet de distinguer sa raison en tant que sujet tant rationnel qu'émotionnel de la raison cartésienne en tant que sujet pensant. En mettant l'accent sur le décalage d'âge entre Descartes et Malherbe, Ponge insiste d'une manière allusive sur la différence entre la raison de Malherbe et celle de Descartes :

Je ne sais quelles sont les sources de Descartes, et ne me donnerai, ayant trop à faire, beaucoup de peine maintenant pour m'en instruire, mais il me semble bien remarquable que Malherbe, de quarante-cinq ans antérieur à notre philosophe, ait pu écrire : « Dites-moi, ma Raison, si c'est chose possible

D'avoir du jugement et ne l'adorer pas » [...].

(Descartes n'avait pas trente ans à la mort de Malherbe.)

Mais cette raison, qu'est-ce, sinon plus exactement la *réson*, le résonnement de la parole tendue, de la lyre tendue à l'extrême.¹¹³⁷

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 186.

¹¹³² *Ibid.*

¹¹³³ *Ibid.*, p. 141.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 140.

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 186.

¹¹³⁶ *Ibid.*, p. 154.

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 79-80.

La raison devenue *réson* de Malherbe n'est pas une raison lourde¹¹³⁸ et pure¹¹³⁹ qui prêche une vérité, mais une *raison gaie* qui jouit de la variété des vérités :

Raisons, résons : un concert de vocables, de sons significatifs.
Le paradis des Raisons adverses. La signification venant de surcroît.
Jubilation de la note fondamentale dans la variété et l'audace de ses harmoniques (pour cela, il faut qu'elle soit très tendue et vibre très fort).¹¹⁴⁰

À la différence de la raison de Descartes qui est la raison purement théorique, la raison de Malherbe est « la Raison en Acte » :

Pourquoi préférons-nous finalement Malherbe à Descartes ? Parce qu'au « Je pense, donc je suis », à la réflexion de l'être sur l'être et au prône de la raison, nous préférons la Raison en Acte, le « Je parle et tu m'entends, donc nous sommes » : Le Faire ce que l'on Dit.

Plutôt qu'une œuvre devant s'intituler comme celle de Valéry : Charmes ou Poèmes, nous tentons une œuvre dont le titre puisse être : Actes ou Textes.¹¹⁴¹

Cette raison n'est pas une raison intransitive, mais une raison transitive qui retourne aux choses pour les rafraîchir et pour rafraîchir finalement l'esprit humain :

Si je les nomme raisons c'est que ce sont des retours de l'esprit aux choses. Il n'y a que l'esprit pour rafraîchir les choses. Notons d'ailleurs que ces raisons sont justes ou valables seulement si l'esprit retourne aux choses d'une manière acceptable par les choses.¹¹⁴²

Pour saisir le monde du devenir débordant de vibrations des choses dans sa relation avec l'être, il faut confondre la raison et la réson. La confusion de la raison et de la *réson* correspond au rapprochement du baroque et du classicisme : « Ce classicisme-là, le seul qu'il soit de notre goût d'admettre ou de prôner, n'est que la

¹¹³⁸ « Deux textes sur Braque », *L'Atelier contemporain*, p. 676 : « “Penser n'est pas raisonner”, disait Braque. Il avait raison, c'est peser ».

¹¹³⁹ *Pour un Malherbe*, II, p. 125 : « Mais non la raison toute pure. Mais non les nouveaux mythes (marxistes) ; donc, contre les mythologies anciennes et modernes ».

¹¹⁴⁰ *Pour un Malherbe*, II, p. 111.

¹¹⁴¹ *Ibid.*, p. 176.

¹¹⁴² « Raisons de vivre heureux », *Proèmes*, I, p. 198.

corde la plus tendue du baroque »¹¹⁴³. Le baroque devient le classicisme, lors qu'il rencontre une forme verbale propre à exprimer son énergie. Les confusions diverses telles que le devenir et l'être, la *réson* et la raison, le baroque et le classicisme ne sont possibles que quand la lyre est tendue au maximum : « Cette confusion, ou coordination sublime entre Raison et Réson résulte de (ou s'obtient par) la tension au maximum de la lyre. Le style concerté. Le concert de vocables »¹¹⁴⁴. En fait, Ponge a déjà confondu la *réson* et la raison :

Oui, oui, le Parti pris, l'Objeu, les Paradis de la Raison adverse, Eugénies, Sapates, Momons.

Le raisonnement confondu avec le résonnement (cf. « Le Jeune Arbre » et la « Tentative orale ») = *Novum Organum* ; un nouveau concert de vocables.¹¹⁴⁵

La phrase « Auteur d'un fort raisonnement »¹¹⁴⁶ dans « Le jeune arbre » était écrite comme « Auteur d'un fort résonnement », mais elle est corrigée selon le conseil de Paulhan¹¹⁴⁷. Si Ponge ne s'entête pas dans son expression, c'est que confondre les deux mots n'entraîne aucun problème tant qu'il s'agit d'un rapprochement de la *réson* et de la raison.

La confusion de la raison et de la *réson* est d'abord une confusion de l'homme et la chose. Pour Ponge, il s'agit d'obtenir, par les opérations de la *raison*, les expressions verbales des choses qui existent de droit divin et *résonnent* à leur gloire. Cette confusion est une source de plaisir :

Que la lyre résonne à sa propre gloire, comme un instrument bien tendu.
Et donc à la nôtre, au-dessus de tout pouvoir temporel.

Réaliser ainsi notre projet : vivre (et être aimé) au trône de notre paresse.

En harmonie avec les choses, grâce à notre pouvoir de formulation (celle de nos intuitions les plus personnelles).

Une existence de droit divin, selon notre bon plaisir.¹¹⁴⁸

¹¹⁴³ *Pour un Malherbe*, II, p. 186.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 186.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 125.

¹¹⁴⁶ « Le Jeune arbre », *Proèmes*, I, p. 184-185 : « Parle ! Dressé face à tes pères / Poète vêtu comme un arbre / Parle, parle contre le vent / Auteur d'un fort raisonnement ».

¹¹⁴⁷ Jean Paulhan, Francis Ponge, *Correspondance*, I. 1923-1946, *op. cit.*, Lettre 76, p. 71 : « Le “fort résonnement” me choque un peu ».

¹¹⁴⁸ *Pour un Malherbe*, II, p. 111.

Lorsque la raison de l'homme rencontre la *réson* des choses, il y aura un concert de vocables : « Raisons, résons : un concert de vocables, de sons significatifs. [...] Jubilation de la note fondamentale dans la variété et l'audace de ses harmoniques »¹¹⁴⁹. Comme dans « Bords de mer », un concert élémentaire des choses et des vocables commence, lorsque se rencontrent sous la forme de la poésie les efforts de la raison de l'homme pour définir la nature et les choses qui résonnent à leur gloire :

Un concert élémentaire, par sa discrétion plus délicieux et sujet à réflexion, est accordé là depuis l'éternité pour personne. [...] Mais une seule et brève parole est confiée aux cailloux et aux coquillages, qui s'en montrent assez remués, et il expire en la proférant. [...] Chacun par-dessus l'autre parvenu à l'orchestre se hausse un peu le col, se découvre, et se nomme à qui il fut adressé.¹¹⁵⁰

Dans « Pluie », il y a aussi un concert des éléments : « La sonnerie au sol des filets verticaux, le glou-glou des gouttières, les minuscules coups de gong se multiplient et résonnent à la fois en un concert sans monotonie, non sans délicatesse »¹¹⁵¹. Le résonnement de la pluie se transforme en concert par la raison de l'homme.

La confusion de la raison et de la *réson* se concrétise par la fusion des mots et des choses. Les mots sont à la fois un reflet de l'esprit humain et une réalité propre, voire matérielle. Selon Ponge, l'artiste est un être qui travaille la matière concrète comme les mots chez l'écrivain, la pierre chez le sculpteur. Sa conception artistique se réalise dans et avec la matière artistique qu'il vainc¹¹⁵². Ainsi, sont résolues les antinomies entre l'esprit et la matière, entre la conception et l'exécution¹¹⁵³. Étant

¹¹⁴⁹ *Ibid.*

¹¹⁵⁰ « Bords de mer », *Le Parti pris des choses*, I, p. 29-30.

¹¹⁵¹ « Pluie », *Le Parti pris des choses*, I, p. 15-16.

¹¹⁵² « Braque ou un méditatif à l'œuvre », *L'Atelier contemporain*, II, p. 718 : « Habileté d'exécution, mais rien de plus, en parlant de la peinture, de la sculpture ; le talent acquis, de vaincre facilement la matière. Il se dit dans le même sens de la littérature. C'est ici qu'il convient de nous demander si l'exécution et la conception ne se chevauchent pas étroitement et si vaincre la matière n'est pas moins important que de la séduire à collaborer à l'ouvrage ».

¹¹⁵³ « Braque ou un méditatif à l'œuvre », *L'Atelier contemporain*, II, p. 719 : « Un des plus grands mérites de Braque est que sa méditation, *id est* son recueillement en sa complexion psycho-physiologique, l'amène à refuser, à récuser, à résoudre les antinomies de l'ancienne culture. [...]

donné la matérialité des mots trouvés, le poète peut facilement rapprocher les choses et les mots. « La Cruche » montre que les mots et les choses se correspondent bien grâce à l'activité raisonnable et poétique de l'homme :

Pas d'autre mot qui sonne comme cruche. Grâce à cet U qui s'ouvre en son milieu, cruche est plus creux que creux et l'est à sa façon. C'est un creux entouré d'une terre fragile : rugueuse et fêlable à merci.
Cruche d'abord est vide et le plus tôt possible vide encore.
Cruche vide est sonore.
Cruche d'abord est vide et s'emplit en chantant.
De si peu haut que l'eau s'y précipite, cruche d'abord est vide et s'emplit en chantant.¹¹⁵⁴

La cruche est une chose creuse dotée d'une caisse de résonance ; les chants de la cruche s'en dégagent. Une paronomase, chant des mots, qui est créé par la matérialité du mot « cruche » et par l'un des réseaux de signification qu'il évoque, répond linguistiquement aux chants de la cruche¹¹⁵⁵ : « cruche est plus creux que creux »¹¹⁵⁶. Ce qui importe à Ponge, c'est de faire les mots et les choses « consonner et résonner »¹¹⁵⁷, parce que les mots et les choses sont « déjà significatifs »¹¹⁵⁸ matériellement, c'est-à-dire qu'ils sont prêts à sonner à leur gloire. La raison peut faire correspondre la résonance des mots à celle des choses par l'association des aspects graphiques et phonétiques des mots.

L'une des antinomies résolues par lui est celle jusqu'alors admise entre l'esprit et la matière. (L'esprit vainc la matière, disait-on.) Entre la conception et l'exécution ».

¹¹⁵⁴ « La Cruche », *Pièces*, I, p. 751.

¹¹⁵⁵ Selon l'analyse de Gleize, dans les mots, il y a un élément verbal qui représente matériellement les choses qu'ils signifient, comme u, î, t dans cruche, huître, table. Ces éléments principaux joueront un rôle essentiel dans la formations du paronomase : « Le u de "cruche" est la cruche, comme l'accent circonflexe de "huître" est l'huître, comme le t de "Table" est la table. Mais "cruche" et "creux" sont à peu près le même mot, et la cruche est creuse comme son u l'indique ou le dessine. La paronomase se trouve exemplairement, et poétiquement, justifiée » « Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge*, op. cit., p. 66).

¹¹⁵⁶ « La Cruche, *Pièces*, I, p. 751 : « Pas d'autre mot qui sonne comme cruche. Grâce à cet U qui s'ouvre en son milieu, cruche est plus creux que creux et l'est à sa façon. C'est un creux entouré d'une terre fragile : rugueuse et fêlable à merci ».

¹¹⁵⁷ Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge*, op. cit., p. 66.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 66-67 : « Lorsqu'il réfléchit sur les rapports entre la musique, la peinture, et l'écriture, Francis Ponge a pour habitude de dire que ce qui spécifie son art, c'est que les éléments dont il se sert sont (hélas) toujours déjà "significatifs" ».

2. La nouvelle conception de la poésie et de l'art

Une nouvelle conception de la poésie et de l'art fait son apparition, au moment où Ponge établit un nouveau lyrisme hors de soi dans la relation entre l'homme et la nature. Nous allons d'abord examiner ce que veut dire la poésie impersonnelle et claire, puis nous étudierons l'art idéal chez Ponge.

La poésie ne naît pas du rien

On sait bien que Ponge déclare que les seuls textes valables qu'il puisse dignement accepter de signer sont « ceux qui pourraient ne pas être signés du tout »¹¹⁵⁹. En effet, dans la nature, il existe déjà des choses poétiques en tant que « pré-textes » qui servent de source de création poétique chez Ponge. Ponge ne prétend donc pas à l'originalité de ses textes. Autrement dit, il ne croit pas pouvoir créer quelque chose d'inouï à partir du rien. Il s'inspire plutôt des choses de la nature qui existent : « l'originalité venant de l'objet, non du sujet »¹¹⁶⁰. Il veut aussi que son texte revienne à la nature comme les autres choses. Ici s'impose une nouvelle conception de la poésie dans laquelle il ne s'agit pas de la création *ex nihilo*, mais de la création *ex materia* (création à partir de certaines choses préexistantes).

Les choses qui existent déjà, qu'elles soient naturelles, ou qu'elles soient culturelles, contribuent à la composition de sa poésie. On voit que la fameuse devise des atomistes grecs « rien ne peut être créé du rien » s'applique sans peine à la littérature de Ponge. Il ne compose pas de poèmes de table rase. Rappelons que Ponge dit ne pas aimer le mot *création*¹¹⁶¹, parce que ce mot évoque en général la création *ex nihilo*. Pour écrire un texte poétique, il s'appuie sur la chose naturelle comme sur la chose culturelle. Il soutient la nécessité du plagiat proclamé par Lautréamont selon qui la poésie n'est pas faite par un, mais par tous :

¹¹⁵⁹ *Pour un Malherbe*, II, p. 160.

¹¹⁶⁰ « Proème », *Nioque de l'avant-printemps*, II, p. 971.

¹¹⁶¹ *La Fabrique du Pré*, II, p. 426.

Alors, je suis allé là et j'ai pillé ces livres savants. Je dis, dans une note de la dernière édition de mon texte, repris dans mon ouvrage *Tome Premier*, que j'ai jonglé avec des expressions prises dans ces livres savants, et même avec des paragraphes entiers.

Là, je rejoins ce qui a été proclamé de la façon la plus violente par Lautréamont : nécessité du *plagiat*, si on veut, et j'emploie le mot le plus fort, pour affirmer que la poésie ne doit pas être faite par un, mais par tous, et qu'on prend son bien où on le trouve. Il s'agit simplement que cela soit utilisé de telle façon que le tout fasse quelque chose d'homogène.¹¹⁶²

Pour écrire *La Seine* (1946-1948) commandé par un éditeur suisse La Guilde, Ponge consulte des livres scientifiques et il ne le cache pas :

J'ai beaucoup lu de livres scientifiques, à propos, d'une part, de l'état liquide de la matière (par exemple celui de Darmois), et d'autre part, des livres de haute géographie, de géographie générale, le meilleur livre étant celui d'Emmanuel de Martonne, qui était un grand écrivain, par parenthèse.¹¹⁶³

Pour lui, il est inévitable de se référer aux connaissances scientifiques, parce que ce qu'il veut écrire n'est pas « un texte plaisant », mais « un texte qui demande une certaine attention quand on le lit »¹¹⁶⁴. Rappelons que ce que Ponge souhaite composer n'est pas un poème, mais une seule cosmogonie. Il s'agit donc d'un plagiat positif visant à adapter les connaissances scientifiques à la création poétique. De même que la Seine est le résultat de la collaboration de nombreux éléments naturels, de même le texte sur la Seine est le résultat de la mobilisation de nombreuses connaissances culturelles. Ainsi, se compose une cosmogonie poétique. « Texte sur l'électricité » s'apparente à *La Seine*, dans la mesure où il s'agit du plagiat dans la création poétique. Dans un entretien de Cerisy, Ponge avoue également qu'il a recouru à des connaissances préexistantes pour écrire « Texte sur l'électricité » :

J'ai fait un travail, je suis allé à la bibliothèque, et j'ai lu des écrits scientifiques, et puis j'ai fait ce que préconisait Lautréamont aussi, il appelait ça le plagiat... Mais enfin, il s'agissait de quelque chose de précis, il s'agissait de faire comprendre aux architectes. [...] J'ai parlé des déesses sumériennes. Et aussi de l'ion... le cuivre est rouge, ionisé ça devient bleu. Je prends ça

¹¹⁶² *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, op. cit.*, p. 129.

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 128.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*

dans la Collection *Que Sais-je ?*, je le mets en note, d'ailleurs je prends ça dans la Grande Encyclopédie. Parce que, à propos d'une commande, je veux être à la hauteur des dernières hypothèses, je ne veux pas être démenti, pas trop !¹¹⁶⁵

Une cosmogonie de Ponge ne serait pas possible sans le concours de nombreux esprits scientifiques, comme une poignée de « la Terre » ne peut exister sans le concours de nombreux éléments de la nature¹¹⁶⁶. De même qu'une chose émerge à travers les procédés d'extraction et de réaménagement des atomes, une poésie naît par les mêmes procédés agissant sur les pensées humaines. La pensée poétique de Ponge ne naît pas du rien ; il a pour maître beaucoup de penseurs tels qu'Épicure, Lucrèce, Malherbe, Mallarmé, Lautréamont, Rimbaud. Lucrèce, lui aussi, ne prétend pas avoir l'originalité philosophique ; sa poétique est une réécriture de l'épicurisme. Étant donné l'impossibilité de la création *ex nihilo*, une originalité absolue n'est pas possible¹¹⁶⁷. Ponge n'est original que dans « son inoriginalité »¹¹⁶⁸. Il estime dans *Pour un Malherbe* que les exercices de pastiche ou de copie sont très légitimes et naturels, parce qu'ils visent à maîtriser nos prédécesseurs pour que notre recherche avance :

Ne serait-ce que pour le [l'acquis] posséder mieux, l'avoir véritablement acquis, pour nous en être rendus maîtres, pour que notre recherche commence seulement à partir de là, c'est-à-dire à partir de la maîtrise de nos prédécesseurs. Et sans doute des exercices de pastiche ou de copie, comme

¹¹⁶⁵ Ponge *inventeur et classique*, *op. cit.*, p. 422.

¹¹⁶⁶ « La Terre », *Pièces*, p. 750.

¹¹⁶⁷ Pour Ponge, l'impossibilité d'une création *ex nihilo* s'applique également au domaine politique. De ce point de vue, il critique le matérialisme dialectique qui fait aux gens à une première révolution : « Bien sûr, alors que c'est parfaitement le contraire, c'est-à-dire que le matérialisme présocratique est quelque chose qui est parfaitement à l'opposé du matérialisme dialectique. Ce qui est grotesque, c'est... Tout le monde croit qu'on n'a jamais pensé, ni fait, ni agi comme on le fait maintenant, que nous sommes dans la première révolution, à tous les points de vue, du point de vue de l'écriture, du point de vue de ceci et de cela alors que, bien évidemment, il y a le retour éternel. Cette prétention et cette ignorance vraiment grossière, cette inculture enfin qui fait qu'on ne se rend pas compte que tout a déjà été pensé, sinon écrit... parce que tout reste à écrire » (« Une parole à l'état naissant » (propos recueillis par Marcel Spada), *Le Magazine littéraire*, n° 260, décembre 1988, p. 33).

¹¹⁶⁸ Patrick Meadows, *Francis Ponge and the Nature of Things*, *op. cit.*, p. 77 : « Ponge's notion of "originality" diverges from the present-day norm, for the analogical connection he maintains between the subject of the text and the text itself requires that he be original only in his very "unoriginality." If his texts are to present a homologue of the external world, they can succeed only if they exhibit their derivation ».

ceux auxquels les peintres sont accoutumés de se livrer au Louvre, sont alors très légitimes, tout ce qu'il y a de plus naturel.¹¹⁶⁹

Comme son texte « Texte sur l'électricité » est fait d'un plagiat d'œuvres de scientifiques, Ponge veut qu'il soit plagié à son tour par les scientifiques : « Il se trouve aussi que des spécialistes de la géologie mettent en exergue de leurs travaux une citation de moi, comme ils en mettent une de Pline le Jeune ! ça colle, ça leur va : j'en suis ravi »¹¹⁷⁰.

Une nouvelle conception de la poésie s'accompagne d'une nouvelle conception du poète. Pour Ponge, la poésie est le moyen par excellence de comprendre et d'exprimer la Nature. En ce sens, le poète s'apparente aux scientifiques. Aux yeux de Ponge, il n'y a aucune raison de ne pas appeler le scientifique « poète », ou « écrivain », tant qu'il donne accès à la connaissance de la nature. Ponge déplore que se soit rétrécie avec le temps la notion d'« écrivain », qui avait aussi désigné les scientifiques dans les temps anciens :

Depuis quelque temps, on a l'habitude de ne considérer comme grands écrivains que des poètes, des romanciers ou des gens comme cela, mais dans les temps anciens, dans l'antiquité romaine, par exemple, des géographes ou des botanistes, des hommes de sciences naturelles, étaient classés parmi les plus grands écrivains. Eh bien ! je crois qu'on peut très facilement classer Emmanuel de Martonne parmi les meilleurs écrivains français de la fin du XIX^e siècle et du commencement du XX^e.¹¹⁷¹

Pour Ponge, les scientifiques méritent d'être appelés écrivains puisqu'ils contribuent à la connaissance de la nature. Ils sont ses vrais coauteurs éventuels dans la composition d'une cosmogonie poétique. Comme nous le savons, Ponge refuse à plusieurs reprises la désignation de « poète ». Mais ce que Ponge refuse est la vieille notion du poète renfermé dans lui-même ; par ce refus, il veut que la notion du poète s'élargisse. Pour lui, le poète n'est plus la personne qui travaille à partir de l'inspiration immatérielle, mais un savant qui travaille la matière concrète débordant d'« impressions esthétiques »¹¹⁷². Les gens qui travaillent sur l'inspiration ne sont

¹¹⁶⁹ *Pour un Malherbe*, II, p. 58

¹¹⁷⁰ *Ponge inventeur et classique*, op. cit., p. 422.

¹¹⁷¹ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 128-129.

¹¹⁷² « La Mounine », *La Rage de l'expression*, I, p. 425-426.

que de simples *contemplateurs*, mais les gens qui travaillent sur la matière sont de véritables *fabricants* :

Parmi les objets de fabrication humaine les plus courants, indispensables, et que la nature nous doit (nous semble-t-il) mais qui peuvent nous manquer, etc., etc., parmi ceux qu'on utilise ordinairement sans s'en rendre compte [...] se trouvent – aussi bien que le pain, le savon ou l'électricité – les mots et les figures de langage : il apparaîtra aussitôt que les véritables *fabricants* (et non simples contemplateurs) de ces objets-là sont les écrivains, les poètes.¹¹⁷³

Pour Ponge, le poète est artisan, comme artisan du pain, ou du savon, qui fabrique les figures langagières comme le pain en langage, ou le savon en langage. La conception du poète de Ponge se distingue ici de la notion romantique de génie en partie dérivée du platonisme. Le génie platonique voit ce que les individus ordinaires ne voient pas ; il reçoit la parole d'un être transcendant que les individus ordinaires ne reçoivent pas. Il est ainsi le médiateur entre le divin et l'humain qui transmet les messages du ciel aux êtres terrestres. Mais, dans le monde moderne désenchanté, le poète n'est plus un tel médiateur, mais un chercheur, ou un travailleur, ou un homme de laboratoire qui travaille avec la matière langagière :

Considérer l'artiste comme un chercheur (désireux, acharné, ravi) qui trouve parfois, un travailleur désintéressé. [...]

Qui trouve parfois, mais il ne s'intéresse pas à ses trouvailles comme telles : il continue à chercher. Homme de laboratoire : laboratoire de l'expression. À partir 1° de la matière brute, des émotions qu'elle donne, du désir qu'elle inspire 2° de son moyen d'expression.

C'est un homme (entier) comme un autre.¹¹⁷⁴

Il veut volontiers être considéré comme « un expérimentateur (conscient) ou pire encore (c'est-à-dire mieux encore) comme un fou ou un malade, un infirme conscient qui expose à tous yeux, livre à la dissection, à l'autopsie ou à l'analyse son cas »¹¹⁷⁵. Il ne se soucie pas de ce qu'on le considère comme « un pauvre type »¹¹⁷⁶, puisqu'il

¹¹⁷³ *Le Savon*, II, p. 414.

¹¹⁷⁴ « Déclaration, condition et destin de l'artiste », *Nioque de l'avant-printemps*, II, p. 981.

¹¹⁷⁵ « Nouveau proème du 18 février 1954 », *Dans l'atelier du « Grand Recueil »*, I, p. 815.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*

est un expérimentateur qui invente un « genre rhétorique nouveau »¹¹⁷⁷. Le poète est, pour Ponge, un travailleur qui s'efforce d'exprimer les émotions que lui donne une matière concrète comme la terre, « matière par excellence »¹¹⁷⁸. Comme le dit Ponge en citant Baudelaire, l'inspiration se rapporte au travail quotidien :

Si l'on entend par inspiration le désir de s'exprimer, il existe à chaque instant et si l'on entend par inspiration les moments où l'expression est facile, accompagnée de plaisir par sa facilité même, je dis que {c'est une affaire | cela est affaire} de préparation, de travail, d'habitude. « L'inspiration c'est de travailler tous les jours » a dit un écrivain {Flaubert ? | Baudelaire ?}. Ce qu'on admire chez la plupart des écrivains (du français analytique) c'est l'apparition d'une expression heureuse, la matérialisation de l'inspiration après une longue période où l'écrivain cherche avec nous, et dit tout, et nous rend lisible tout l'effort de sa recherche.¹¹⁷⁹

L'inspiration, entendue comme « le désir de s'exprimer », n'est pas donnée d'un seul coup, mais elle se concrétise par un travail continu. C'est pourquoi il s'agit de « la matérialisation de l'inspiration ». Ponge ne hait pas qu'on l'appelle « poète mineur, ou terrassier »¹¹⁸⁰. Le « poète-terrassier » est une taupe qui construit la galerie des œuvres en se frayant son chemin à travers les matières langagières, malgré elles :

Je travaille parmi ou à travers le dictionnaire un peu à la façon d'une taupe, rejetant à droite ou à gauche les mots, les expressions, me frayant mon chemin à travers eux, malgré eux. Ainsi mes expressions m'apparaissent-elles plutôt comme des matériaux rejetés, comme des déblais et à la limite l'œuvre elle-même parfois comme le tunnel, la galerie, ou enfin la chambre que j'ai ouverte dans le roc, plutôt que comme une construction, comme un édifice, ou comme une statue.¹¹⁸¹

¹¹⁷⁷ *Ibid.*

¹¹⁷⁸ « La Terre », *Pièces*, I, p. 750.

¹¹⁷⁹ *Dans l'atelier de « Pratiques d'écriture »*, II, p. 1054. La citation « L'inspiration c'est de travailler tous les jours » est de Baudelaire (cf. *Pratiques d'écriture*, II, p. 1043) ; mais elle n'est pas exacte. « L'inspiration, en un mot, n'est que la récompense de l'exercice quotidien » (Charles Baudelaire, « Les Martyres ridicules par Léon Cladel », section « Critique littéraire », *Œuvres complètes*, Tome II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 183).

¹¹⁸⁰ « La Terre », *Pièces*, I, p. 749.

¹¹⁸¹ « Réponse à une enquête radiophonique sur la diction poétique », *Méthodes*, I, p. 645.

Le poète est « un homme comme un autre »¹¹⁸² qui fournit des efforts soutenus pour « parvenir à la formule claire »¹¹⁸³, c'est-à-dire « forger les clés du monde »¹¹⁸⁴ propre à « exprimer la nature muette »¹¹⁸⁵.

Le lieu commun comme un « poème-proverbe »

La poésie que le poète en tant qu'artisan va composer en s'appuyant sur l'héritage culturel n'est plus une œuvre personnelle, mais un proverbe qui sera utile à tous. Ponge l'appelle *lieu commun* :

Lorsque La Fontaine dit : *La raison du plus fort est toujours la meilleure* c'est bien évidemment une constatation et non pas une règle. C'est une chose que les hommes ont coutume de dire et de faire. C'est un lieu commun. C'est un proverbe.¹¹⁸⁶

Le poète doit fournir des proverbes gratuits¹¹⁸⁷ comme les armes : « Nouvelle conception de l'artiste, comme devant fournir des armes, des proverbes (proverbes du gratuit, de l'éternel) »¹¹⁸⁸. Le proverbe, formule autonome, qui peut « donner l'impression d'un nouvel idiome »¹¹⁸⁹, est mobilisable et (ré)utilisable à tout instant et en toute situation. C'est pourquoi Ponge identifie le proverbe avec le lieu commun malgré l'acception plus ou moins négative du mot¹¹⁹⁰. Si Ponge s'est décidé à écrire, c'est pour sortir des lieux communs négatifs, non originaux et banals, voire

¹¹⁸² « Déclaration, condition et destin de l'artiste », *Nioque de l'avant-printemps*, II, p. 981.

¹¹⁸³ *Ibid.*

¹¹⁸⁴ *Le Savon*, II, p. 414.

¹¹⁸⁵ « Déclaration, condition et destin de l'artiste », *Nioque de l'avant-printemps*, II, p. 981.

¹¹⁸⁶ *Pratiques d'écriture*, II, p. 1029.

¹¹⁸⁷ L'expression « proverbe gratuit » est déjà présente dans un des premiers poèmes de Ponge, « Notes d'un poème (sur Mallarmé) » : « Proverbes du gratuit. Folie, capable de victoire dans une discussion pratique » (*Proèmes*, I, p. 182).

¹¹⁸⁸ « Déclaration, condition et destin de l'artiste », *Nioque de l'avant-printemps*, II, p. 982.

¹¹⁸⁹ « Raisons de vivre heureux », *Proèmes*, I, p. 198.

¹¹⁹⁰ En rhétorique, le lieu commun, qui consiste en idées toutes faites, est considéré comme un réservoir de thèmes communs au locuteur et à l'interlocuteur. Les plus généraux constituent la doxa d'une époque, savoir plus ou moins vulgarisé, comme les concepts rudimentaires de psychanalyse que chacun possède aujourd'hui. Il est donc loin de l'originalité ; il s'apparente plutôt à la banalité. Voir Joëlle Gardes-tamine et Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.

impropres. Certains lieux communs, pleins de représentations historiquement figées, empêchent d'exprimer les choses à leur propre valeur. Ils ne peuvent nous donner du plaisir. Ils sont une sorte de « mort-vivant »¹¹⁹¹. Cela explique la façon qu'a Ponge « d'écrire contre les mots, contre le langage, en se défiant toujours de leur façon d'abuser de soi »¹¹⁹². En revanche, il est vrai qu'il existe d'autres lieux communs positifs, considérés comme un sédiment historique de nombreuses subjectivités anonymes. C'est en arrivant « “au tuf [...] ou [à] l'humus, à l'endroit où se rejoignent les objets du monde et ceux du verbe” – lieu commun génératif, originel »¹¹⁹³ que l'on rejoint « les expressions les plus anciennes de la langue »¹¹⁹⁴. En ce sens, ces lieux communs sont une sorte de « vivant-mort ». Ils dorment dans les dictionnaires, mais ils fournissent « une source de jouvence »¹¹⁹⁵. L'humus des lieux communs peut ainsi nourrir l'esprit actuel, comme le pré, préparé depuis longtemps par la nature, nourrit moralement et physiquement l'esprit humain. La confiance en mots et expressions correspond à l'approbation de l'héritage culturel et aux lieux communs positifs, tandis que la méfiance à leur égard correspond à la désapprobation de l'héritage culturel et aux lieux communs négatifs.

Le lieu commun, qui ne peut rafraîchir aucunement l'esprit, est en fait à demi mort. L'effort de sortir du lieu commun est donc celui de sortir de la mort. En effet, pour Ponge, le lieu commun signifie la mort sur le plan existentiel. Comme la mer, « lieu commun de la matière liquide »¹¹⁹⁶ qui, dans « Bords de mer », « garde au fond de sa cuvette à demeure son infinie possession de courants »¹¹⁹⁷, la mort avale tous les individus par son grand silence. Ponge souligne que « le projet existentiel de son œuvre »¹¹⁹⁸ est de restaurer les vies diverses, ardentes, et pures, mais englouties par le lieu commun de la mort :

¹¹⁹¹ Philippe Met, « La formule de Francis Ponge : du lieu commun au proverbe », *art. cit.*, p. 44.

¹¹⁹² « Première et seconde méditations nocturnes », *Nouveau nouveau recueil*, II, p. 1182.

¹¹⁹³ Entretien avec Francis Ponge, *Cahiers critiques de la littérature*, 2, décembre 1976, p. 23, cité dans Philippe Met, « La formule de Francis Ponge : du lieu commun au proverbe », *art. cit.*, p. 43.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 44.

¹¹⁹⁶ « Bords de mer », *Le Parti pris des choses*, I, p. 30.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁹⁸ *Pour un Malherbe*, II, p. 161.

En effet, [...] il s'agit d'exprimer [...] quelque chose de différentiel, de particulier, la sensibilité la plus particulière, la corde sensible, la qualité différentielle, ce qui fait que la jeune fille qui gît sous cette épitaphe était elle, et seulement elle, et nulle autre (et parfaitement belle et désirable dans sa différence) ; d'exprimer cela le plus audacieusement possible, avec le plus de goût possible pour cette différence, sans aucun doute sur sa justification, et le plus de mépris possible pour la mort qui a voulu, sans y réussir, la réduire au lieu commun.¹¹⁹⁹

Dans « Le Tronc d'arbre » (1926-1929), apparaît une forte volonté de surmonter la mort du poète. Le sol sur lequel le tronc, jeune poète, s'appuie est un lieu commun comportant des morts « des autres siècles »¹²⁰⁰ : « Décède aux lieux communs tu es faite pour eux »¹²⁰¹. En mettant l'accent sur le tronc moins éphémère que les feuilles et l'écorce, le poète tend à « se dépouiller aussi bien des lieux communs que des “effusions” d'une parole trop subjective »¹²⁰². Le monde est lui-même un grand tombeau, lieu commun de la mort, dans la mesure où il est submergé de silence. Ponge souhaite volontiers sortir les choses du tombeau vivant du monde pour que les qualités différentielles des vies des choses puissent se révéler ; ce faisant, il veut que le monde ne soit plus un tombeau, mais le champ du désir et du possible, en un mot un champ de vie, où les choses peuvent s'accomplir et s'exprimer. Le monde du silence est aussi celui de l'oubli. Si excellent que soit le projet existentiel, le monde restera toujours dans le silence, s'il ne se réalise pas de façon durable. Cela explique l'ambition de Ponge d'inscrire ses textes dans l'espace constant, et non dans « l'atmosphère, lieu commun de l'oubli »¹²⁰³.

Ainsi, le lieu commun négatif est une sorte de manège dont on doit sortir et qu'on doit défaire :

Ni Dieu, ni maître.

Le Maître serait-il le Logos, le langage, les mots. [...]

Cela explique [...] mon souci de prendre corps à corps les objets, les sentiments communs qu'ils provoquent, de procéder à des dissociations d'idées, de défaire les lieux communs, etc.¹²⁰⁴

¹¹⁹⁹ *Ibid.*

¹²⁰⁰ « Le Tronc d'arbre », *Proèmes*, I, p. 231.

¹²⁰¹ *Ibid.*

¹²⁰² Notice sur « Le Tronc d'arbre », *Proèmes*, I, p. 991.

¹²⁰³ *Le Savon*, II, p. 416.

¹²⁰⁴ « Première et seconde méditations nocturnes », *Nouveau nouveau recueil*, II, p. 1182.

Le lieu commun négatif pousse le poète à produire un nouvel idiome des objets sensationnels, c'est-à-dire un nouveau lieu commun :

Du moins, par un pétrissage, un primordial irrespect des mots, etc., devra-t-on donner l'impression d'un nouvel idiome qui produira l'effet de surprise et de nouveauté des objets de sensations eux-mêmes.¹²⁰⁵

Le travail visant ce nouveau lieu commun décrassera les vieux mots et les vieilles expressions, de sorte qu'une nouvelle parole naîtra : « Je pris mon propre parti : celui de la parole naissante (à l'état naissant) »¹²⁰⁶. Sortir des vieux lieux communs signifie donc « la recherche d'une écriture à l'état naissant »¹²⁰⁷, c'est-à-dire l'établissement des nouveaux lieux communs littéraires. Ainsi, le lieu commun est à la fois à éviter et à chercher.

Les lieux communs à établir, qui n'ont rien à voir avec l'effusion subjective, sont « poèmes-formules : plus clairs, frappants, décisifs que toute explication »¹²⁰⁸, qui sont accessibles à tous et pratiques pour tous : « Voilà exactement le poète, l'écrivain. Il trouve des formules frappantes, valables, capables de victoire dans une discussion pratique »¹²⁰⁹. Rappelons que Ponge veut que ses textes soient cités librement par les autres scientifiques. Or, un nouveau lieu commun en tant qu'écriture à l'état naissant n'est ni plus obscur, ni plus banal. En fait, Ponge n'ignore pas « les deux reproches qu'on fait constamment aux poètes : *obscur*, ou au contraire, *banal* »¹²¹⁰. Les objets de son écriture sont certes banals, mais cela ne veut pas dire que son écriture soit aussi banale. Son écriture fait d'un lieu commun *banal* un autre lieu commun *original*, et *clair*. Ponge explique ce paradoxe de lieu commun à l'aide d'un exemple de la femme que nous pourrions rencontrer dans la rue :

¹²⁰⁵ « Raisons de vivre heureux », *Proèmes*, I, p. 198.

¹²⁰⁶ *La Table*, II, p. 934.

¹²⁰⁷ « Texte sur Picasso », *L'Atelier contemporain*, II, p. 724.

¹²⁰⁸ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 534.

¹²⁰⁹ *Pratiques d'écriture*, II, p. 1029.

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. 1030 : « D'ailleurs Paulhan montre très bien que par un curieux effet contraire au lieu d'être honorés les proverbes, quand ils ne sont pas appliqués mais pris absolument à part, sont *moqués* soit qu'on les trouve *obscurs* soit au contraire qu'on en dise « quel intérêt ? ce sont des *Lieux communs* ». / Voilà bien les deux reproches qu'on fait constamment aux poètes : *obscur*, ou au contraire, *banal* ».

Pour ce qui est de la présence presque inévitable de clichés, prenez par exemple la première femme que vous allez rencontrer, qui vous semblera si inouïe, si non-pareille : et, en effet, elle l'est. Pourtant, c'est évidemment encore une femme, douée de tous ces lieux communs : deux bras, deux jambes, un torse, une tête, etc. Et peut-être tout cela ne lui est-il pas, non plus qu'à nous, inutile. On ne monte pas au ciel sans échelle, serait-ce au ciel de la Révélation.¹²¹¹

Comme rien ne naît du rien, rien n'est complètement nouveau dans la nature. Ce qui est important est de révéler que, dans les choses qui semblent banales, il y a, en fait, des qualités inouïes. Le secret de la poétique hermétique de Ponge consiste dans la transformation de la banalité en « originalité venant de l'objet, non du sujet »¹²¹². C'est un bon lieu commun, celui qui ne peut naître que d'un respect pour les choses et d'une fraternité avec elles :

Certains artistes ont essayé de vraiment voir les animaux, de les traiter autrement qu'en serviteurs, [ou esclaves,] ou amuseurs [ou gibier] de l'homme. Quels artistes ? Ceux qui les ont contemplés avec amour, respect, sentiment de fraternité. (ceci est un bon lieu-commun).¹²¹³

Le bon lieu commun se réalise sur le chemin de la « connaissance poétique » en allant « du particulier au commun »¹²¹⁴. Selon Ponge, le plus subjectif est de quelque façon commun : « Verbe, les “belles expressions”, de faire devenir idées générales votre sensibilité la plus particulière, vos intuitions les plus audacieuses, votre goût, enfin, – et qu'y a-t-il de plus subjectif ? »¹²¹⁵ Si le lieu commun est valable pour plusieurs générations, c'est qu'il y a « une espèce de consensus profond, officieux, des hommes »¹²¹⁶. Ponge suppose une dimension psycho-anthropologique de lieu commun en citant le nom de Jung :

Il y a une espèce de consensus au sens par exemple de Jung qui fait qu'il se trouve que chaque homme, exprimant son plus particulier, ce qu'il peut

¹²¹¹ « Germaine Richier », *L'Atelier contemporain*, II, p. 603.

¹²¹² « Proème », *Nioque de l'avant-printemps*, II, p. 971.

¹²¹³ « Préface à un Bestiaire », *Nouveau nouveau recueil*, II, II, p. 1224.

¹²¹⁴ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 534.

¹²¹⁵ *Pour un Malherbe*, II, p. 141.

¹²¹⁶ « Entretiens, 1976 », *Textes hors recueil*, II, p. 1420.

considérer comme sa différence, comme quelque chose qui est absolument unique, particulier, subjectif, s'il l'exprime à la fois sans vergogne et rigoureusement, il y a à l'intérieur de lecteurs, d'auditeurs, de spectateurs, enfin des autres hommes, et souvent à des siècles de distance, quelque chose qui fait qu'ils s'y reconnaissent. Et que ça devient proverbe, etc. [...] Tout cela d'ailleurs est sûrement un lieu commun.¹²¹⁷

Si l'on « exprime avec charme, rythme, d'une manière durable ce que tous les hommes disent en plus de mots, plus maladroitement »¹²¹⁸, ces textes seront reconnus par les contresignataires futurs de toutes les générations. Les textes qui peuvent être librement cités ne seront-ils pas des proverbes, des lieux communs ? : « Voilà ce qu'on appelle le *Beau* langage. C'est ce qui est assuré de pouvoir donner lieu à des *citations* à propos de n'importe quelle discussion *pratique*. C'est un langage capable d'*effets* pratiques »¹²¹⁹. En ajoutant une qualité à la chose, la poésie devenue un lieu commun pourrait plaire à l'homme, comme les choses lui plaisent. Or, ce n'est pas une petite affaire de renouveler les lieux communs attachés aux choses, parce que les nouvelles pensées des choses apparaissent toujours étrangères aux yeux de l'homme, habitué aux lieux communs existants. Pourtant, si le poète les exprime bien, cela permettra à l'homme d'élargir son horizon de la connaissance des choses : « Mes pensées les plus chères sont étrangères au monde, si peu que je les exprime lui paraissent étranges. Mais si je les exprimais tout à fait, elles pourraient lui devenir communes »¹²²⁰. Par exemple, le lieu commun accordé au papillon sera élargi par l'effort poétique de Ponge. Il se demande : « Si je définis un papillon *pétale superfétatoire*, quoi de plus *vrai* ? »¹²²¹ Il en est de même pour le verre. En ajoutant un nouveau caractère au verre, il enrichit le lieu commun concernant le verre, de sorte que « le goût commun des usagers de la langue »¹²²² se multipliera :

Eh bien, le verre est le symbole disons même le synonyme, dans le lieu commun, de la fragilité. On pourrait citer un grand nombre de phrases où verre est synonyme de fragilité. Mais si j'ai assez de respect, si vous voulez, pour le verre et de mépris pour la langue commune, pour les lieux communs,

¹²¹⁷ *Ibid.*

¹²¹⁸ *Pratiques d'écriture*, II, p. 1029.

¹²¹⁹ *Ibid.*

¹²²⁰ « Drame de l'expression », *Proèmes*, I, p. 175.

¹²²¹ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 534.

¹²²² *La Fabrique du Pré*, II, p. 429.

eh bien je fais revenir du verre d'autres qualités que la fragilité. Si je dis que le verre est à la fois dur et fragile, eh bien, j'ai créé un caractère.¹²²³

Le lieu commun rapproché du proverbe n'est pas loin de la maxime sous la « tension maxima »¹²²⁴. Comme les maximes d'Épicure, les maximes poétiques doivent être utiles dans la vie pratique pour tous les publics, en toutes circonstances :

Je crois que si l'on écrit, même quand on ne fait qu'un article de journal, on tend au proverbe (à la limite bien sûr). On veut que cela serve plusieurs fois et, à la limite, pour tous les publics, en toutes circonstances, que cela gagne le coup quand ce sera bien placé dans une discussion. Même dans un marché, celui qui sort un proverbe [...], celui qui sort un proverbe au bon moment, il a gagné. [...] Ainsi tend-on à une espèce de qualité oraculaire.¹²²⁵

Les proverbes ou les maximes ne sont pas différents des oracles, tant qu'ils jouent un rôle dans les situations décisives et pratiques de l'homme. Or, selon Ponge, les véritables oracles ne sont rien d'autre que les choses elles-mêmes, car les choses, qui sont ouvertes aux diverses possibilités de l'interprétation, nous affectent :

Mais alors, quels sont les véritables oracles ? Quels sont ces oracles (également à la limite) qu'on peut toujours interpréter de toutes les façons, qui demeurent éternellement disponibles pour l'interprétation. Ne seraient-ils pas justement autre chose que les énigmes, si parfaites soient-elles ? Ne seraient-ce pas *les objets*.¹²²⁶

Ainsi, les choses sont les sources des maximes ou des proverbes. Cela explique le désir de Ponge de rapprocher la poésie des choses : « Donc, désirer créer quelque chose qui ait les qualités de l'objet, rien ne me semble plus normal »¹²²⁷.

¹²²³ « Entretiens, 1978 », *Textes hors recueil*, II, p. 1424.

¹²²⁴ *Pour un Malherbe*, II, p. 216.

¹²²⁵ « Tentative orale », *Méthodes*, I, p. 655.

¹²²⁶ *Ibid.*

¹²²⁷ *Ibid.*

L'existence en tant qu'art

On ne saurait pas découvrir une expression qui résume mieux la théorie de l'art de Ponge que cette phrase : « Que la lyre résonne à sa propre gloire, comme un instrument bien tendu »¹²²⁸. Ponge découvre les lyres dans des choses rejetées par la tradition lyrique, comme les voitures de l'assainissement public, la guêpe, les tombeaux, les coquilles. La chose en tant que lyre chante pour elle-même, et non pas pour l'homme. Cette lyre « n'a guère besoin des doigts, du toucher d'un sujet particulier »¹²²⁹ ; c'est-à-dire qu'elle « se passe de sujet lyrique »¹²³⁰. Le poète comme Ponge qui sait apprécier les chants des choses pourra y participer pour les enrichir en ajoutant à son tour ses chants. Pour Ponge, l'art ne consiste pas à emprunter les choses pour exprimer « mes » sentiments, mais il consiste dans l'existence elle-même des choses qui sont à l'origine de mes expressions émotionnelles. Ponge assume volontiers l'existence des choses, puisqu'en remettant tout en question, elle lui donne des impressions esthétiques qui sont infinies et inédites : « Comme après tout si je consens à l'existence c'est à condition de l'accepter pleinement, en tant qu'elle remet tout en question »¹²³¹. On se rend compte sans difficulté que « L'objet, c'est la poétique » veut dire « L'objet, c'est l'art ». Il s'agit donc de l'« art de l'existence ». La thèse de « l'existence des choses est l'art » pourra être justifiée par le schéma de mode et de substance spinoziste. Selon Spinoza, « Dieu est éternel et tous ses attributs sont éternels »¹²³², si bien que les choses en tant qu'attributs de Dieu « expliquent l'essence éternelle de Dieu, expliquent en même temps son existence éternelle »¹²³³. Les choses divines ne sont plus les êtres éphémères, mais les êtres qui savent rendre leur existence belle et éternelle. Cette nouvelle théorie de l'art est présentée dans « Escargots » :

¹²²⁸ *Pour un Malherbe*, II, p. 111.

¹²²⁹ Jean-Michel Maulpoix, « Francis Ponge sans illusion ? », *art. cit.*, p. 282.

¹²³⁰ *Ibid.*

¹²³¹ « Introduction au "Galet" », *Proèmes*, I, p. 201.

¹²³² Spinoza, *op. cit.*, p. 45 : « Dieu est éternel et tous ses attributs sont éternels, c'est-à-dire que chacun de ses attributs exprime de l'existence. Donc les mêmes attributs de Dieu qui expliquent l'essence éternelle de Dieu, expliquent en même temps son existence éternelle, c'est-à-dire cela même qui constitue l'essence de Dieu, constitue aussi son existence, et ainsi l'essence et l'existence sont une seule et même chose ».

¹²³³ *Ibid.*

Mais sans doute eux, n'éprouvent-ils pas ce besoin. Ce sont plutôt des héros, c'est-à-dire des êtres dont l'existence même est œuvre d'art, – que des artistes, c'est-à-dire des fabricants d'œuvres d'art.¹²³⁴

L'escargot n'a pas besoin d'autre chose que de son corps. Il s'accomplit lentement collé à la nature sans le moindre souci ni pour la nourriture, ni pour le logement. D'ailleurs, il est équipé d'un monument qui s'appelle la coquille équilibrée qui lui survit. L'escargot est un être dont l'existence est un art, c'est-à-dire un être qui fait de son corps propre et de sa vie une œuvre d'art :

Mais c'est ici que je touche à l'un des points principaux de leur leçon, qui d'ailleurs ne leur est pas particulière mais qu'ils possèdent en commun avec tous les êtres à coquilles : cette coquille, partie de leur être est en même temps œuvre d'art, monument. Elle, demeure plus longtemps qu'eux.

Et voilà l'exemple qu'ils nous donnent. Saints, ils font œuvre d'art de leur vie, – œuvre d'art de leur perfectionnement. Leur sécrétion même se produit de telle manière qu'elle se met en forme. Rien d'extérieur à eux, à leur nécessité, à leur besoin n'est leur œuvre. Rien de disproportionné – d'autre part – à leur être physique. Rien qui ne lui soit nécessaire, obligatoire.¹²³⁵

Si les choses sont poétiques, ce n'est pas parce qu'elles fabriquent quelque chose, mais parce que leur existence a une beauté poétique. Les choses tendent à « se vouloir comme telle, s'accepter et s'avouer, et se donner, se déclarer hautement »¹²³⁶. Elles existent dans le « Paradis des Raisons Adverses »¹²³⁷, où coexistent la raison et la réson, où mes raisons sont aussi chères que les autres raisons ; elles s'expriment sans « ni Dieu, ni maître »¹²³⁸ selon leur volonté propre. Par exemple, la figue, incarnation de la matérialité anti-métaphysique, est une des choses qui sont au paradis de l'existence

La figue sèche est le modèle ou l'exemple d'une de nos savoureuses difficultés d'ici-bas.

¹²³⁴ « Escargots », *Le Parti pris des choses*, I, p. 27.

¹²³⁵ *Ibid.*

¹²³⁶ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 190.

¹²³⁷ *Pour un Malherbe*, II, p. 186.

¹²³⁸ « Première et seconde méditations nocturnes », *Nouveau nouveau recueil*, II, p. 1182.

La figue véritable est au paradis de l'existence, je veux dire à celui des raisons adverses, au paradis de ses propres raisons.¹²³⁹

Ponge désire affirmer ce qui existe comme tel, et cela engendrera une sorte d'orgasme : « Il y a là une sorte de morale qui consiste à déclarer qu'il faut qu'un orgasme se produise et que cet orgasme ne se produit que par l'espèce d'aveu et de proclamation que je ne suis que ce que je suis, qu'il y a une sorte de tautologie »¹²⁴⁰. Cette déclaration tautologique « je ne suis que ce que je suis » s'applique également à la poésie et à la beauté :

Comme dans ce poème de Malherbe, par exemple : « Il n'est rien de si beau comme Calixte est belle. » Tout le Sonnet n'est qu'une tautologie. Pourquoi ? Parce que Calixte signifie déjà, étymologiquement, la plus belle. Alors, le fait de dire : « Il n'est rien de si beau comme Calixte est belle », eh bien ! c'est une pure tautologie, et tout le poème est une pure tautologie. La beauté est la beauté, ce n'est que la beauté, et il ne s'agit que de développer cela, et de structurer cela, cette tautologie, qui est, au fond, contenue seulement dans le *nom* ; il s'agit de développer cela dans la joie, dans la jubilation.¹²⁴¹

Si une chose est belle, ce n'est ni parce qu'elle est proche de la vérité, ni parce qu'elle existe pour quelque chose d'autre, ni parce qu'elle fabrique quelque chose, mais parce qu'elle est ce qu'elle est. Entre le sujet et l'objet, il ne s'agit pas d'une relation de vérité¹²⁴², mais d'une relation esthétique. Comme le dit Nietzsche, « entre deux sphères totalement différentes, comme entre sujet et objet, il n'y a pas causalité, aucune précision, aucune expression, mais, tout au plus, une relation esthétique »¹²⁴³ ; par conséquent, selon lui, sera possible « une sphère intermédiaire,

¹²³⁹ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 824.

¹²⁴⁰ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 190.

¹²⁴¹ *Ibid.*, p. 190-191.

¹²⁴² Rappelons que la vérité est souvent définie comme l'accord de la pensée avec la chose.

¹²⁴³ Selon Nietzsche, la foi invincible que les choses existent dans une vérité en soi tient au fait que l'homme est renfermé dans le mur de sa conscience en l'oubliant comme sujet de la création esthétique. Si l'homme se demande, malgré la différence des perceptions de l'homme et de l'insecte ou de l'oiseau, quelle perception est plus précise, la question est insensée, car il faut appliquer une norme de la perception, qui n'existe pas en réalité. Nietzsche souligne que entre l'homme et le monde, il n'est possible qu'une relation esthétique, et non pas une relation de vérité. Il s'agit seulement d'exprimer librement leurs relations esthétiques : « On the whole it seems to me that the "right perception"-which would mean the adequate expression of an object in the subject-is a nonentity full of contradictions : for between two utterly different spheres, as between subject and object, there is no causality, no accuracy, no expression, but, at the utmost, an *aesthetic* relation – I

une force intermédiaire » où on peut « librement composer, librement inventer »¹²⁴⁴. Pour Ponge, dans la nature, il ne s'agit pas de la vérité absolue, mais de vérités relatives. Si l'on souhaite juger les choses selon la norme de la vérité absolue, on tombe toujours dans l'absurdité :

Vouloir donner son opinion pour valable objectivement, ou dans l'absolu, me paraît aussi absurde que d'affirmer par exemple que les cheveux blonds bouclés sont plus *vrais* que les cheveux noirs lisses, le chant du rossignol plus près de la vérité que le hennissement du cheval.¹²⁴⁵

Le critère de jugement des choses citées ci-dessus n'est pas la vérité, mais le goût qui appartient au domaine de l'esthétique. Ponge souhaite considérer les choses comme telles sans « aucun sentiment d'une hiérarchie des choses à dire »¹²⁴⁶ selon ses critères esthétiques. Ponge et Goethe se rejoignent ici. Selon Benjamin, « jamais on ne rencontre chez Goethe un effort pour fonder une hiérarchie de phénomènes originaires »¹²⁴⁷. En effet, Goethe, un spinoziste, entend, comme on le voit dans une phrase du *Traité des couleurs*, la voix de l'être même dans le bruit le plus simple sans valeur esthétique¹²⁴⁸. C'est la nature qui parle, et cette voix n'est rien d'autre que celle du Dieu spinoziste. On peut donc sentir l'Être au milieu des étants dont l'univers est plein de voix divine. Cette attitude de Ponge, qui veut découvrir la beauté des choses dans leur existence, correspondra à une devise de la phénoménologie « aux choses mêmes »¹²⁴⁹ : « Renonçant à me modifier moi-même,

mean an allusive transposition, a stammering translation into quite a distinct foreign language, for which purpose, however, there is needed at any rate an intermediate sphere, an intermediate force, freely composing and freely inventing » (Friedrich Nietzsche, *Philosophical writings*, op. cit., p. 94).

¹²⁴⁴ *Ibid.* : « I mean an allusive transposition, a stammering translation into quite a distinct foreign language, for which purpose, however, there is needed at any rate an intermediate sphere, an intermediate force, freely composing and freely inventing ».

¹²⁴⁵ « My creative method », *Méthodes*, I, p. 516.

¹²⁴⁶ « Le monde muet est notre seule patrie », *Méthodes*, I, p. 631.

¹²⁴⁷ Walter Benjamin, « Les Affinités électives de Goethe », *art. cit.*, p. 312.

¹²⁴⁸ Johann Wolfgang von Goethe, *Le Traité des couleurs*, trad. H. Bideau, Paris, Triades, 1973, p. 49 : « Fermons les yeux, ouvrons et affinons nos oreilles, et du souffle le plus ténu jusqu'au bruit le plus sauvage, du son le plus simple à l'harmonie la plus haute, du cri passionné le plus violent à la parole raisonnable la plus douce, ce n'est que la nature qui parle, et révèle son existence, sa force, sa vie, ses structures ; de telle sorte qu'un aveugle à qui l'infini visible est interdit peut saisir dans l'audible une vie infinie ».

¹²⁴⁹ Malgré la parenté de la devise entre Ponge et Husserl, on rencontre seulement une fois le nom de Husserl dans les œuvres de Ponge : « Dans ce monde de l'absurde et de la révolte, [...] il y a ceux

ni d'ailleurs les choses, – renonçant également à me connaître moi-même, sinon en m'appliquant aux choses »¹²⁵⁰. Il veut changer la façon de regarder le monde. Pour cela, « il faut d'abord le dépouiller des représentations préétablies, pour en ressaisir le surgissement à l'état brut »¹²⁵¹. Par exemple, Ponge souligne que l'on doit libérer la fleur pour que l'on puisse la considérer comme telle. En effet, la fleur est piégée dans les représentations préétablies : « La fleur est une des passions typiques de l'esprit humain. L'une des roues de son manège. L'une de ses métaphores de routine. / L'une des involutions, des obsessions caractéristiques de cet esprit »¹²⁵². Les métaphores de la fleur complètement usées empêchent de la regarder comme telle¹²⁵³. Il faut rendre la fleur « à ce qu'elle est » pour la libérer du manège de l'esprit humain :

Pour nous libérer, libérons la fleur.
Changeons d'opinion quant à elle.
Hors de cet involucre :
Le *concept* qu'elle devint,
Par quelque révolution dévolutive,
Rendons-la, sauve de toute définition, à *ce qu'elle est*.
– Mais quoi donc ?
– Bien évidemment : un conceptacle.¹²⁵⁴

qui envisagent d'abord l'individu (l'homme), le ressentent, le décrivent tel qu'ils le ressentent (les philosophes : Sartre, Camus, Nietzsche – et certains artistes : poètes divers, Michaux, Char (?), Giacometti) ; ceux qui s'écrient en chœur : allons aux choses (Husserl) ou à la terre (Nietzsche)) (« Joca Seria », *L'Atelier contemporain*, II, p. 606).

¹²⁵⁰ « Introduction au *Parti pris des choses* », *Pratiques d'écriture*, II, p. 1033. On retrouve dans les textes de Ponge beaucoup de variantes de cette devise « Allons aux choses mêmes » ; par exemple, « Si je les nomme raisons c'est que ce sont des **retours de l'esprit aux choses** » (« Raisons de vivre heureux », *Proèmes*, I, p. 198) ; « D'où je raisonne que l'on pourrait faire une révolution dans les sentiments de l'homme rien qu'en **s'appliquant aux choses** » (« Introduction au *Parti pris des choses* », *Pratiques d'écriture*, II, p. 1034) ; « L'esprit, dont on peut dire qu'il **s'abîme d'abord aux choses** (qui ne sont que riens) dans leur contemplation, renaît, par la nomination de leurs qualités » (« Ressources naïves », *Proèmes*, I, p. 197) ; « À tout désir d'évasion, opposer la contemplation et ses ressources. Inutile de partir : se transférer aux choses, qui vous combleront d'impressions nouvelles, vous proposent un million de qualités inédites » (« Introduction au "Galet" », *Proèmes*, I, p. 202). C'est nous qui soulignons.

¹²⁵¹ Michel Collot, *Francis Ponge, entre mots et choses*, op. cit., p. 99.

¹²⁵² « L'Opinion changée quant aux fleurs », *NRR*, II, II, p. 1204.

¹²⁵³ Gérard Farasse souligne que Ponge vise « une dissolution de la métaphore » attachée aux fleurs. Pour Ponge, il est donc important de maltraiter les fleurs pour « ne pas céder à la séduction des images toutes faites ». Farasse qualifie la métaphore en tant qu'image toute faite d'« un miroir déformant » : « L'art, écrit-il, ne doit pas nourrir l'illusion ». Voir Gérard Farasse, *L'Âne musicien*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1996, p. 124.

¹²⁵⁴ « L'Opinion changée quant aux fleurs », *NRR*, II, II, p. 1204.

Si l'existence des choses elles-mêmes est la beauté, la poésie qui va exprimer leur beauté est nécessairement tautologique. C'est-à-dire que la poésie ne peut éviter une tautologie, parce qu'elle est obligée d'exprimer la beauté de ce qui est déjà beau. Revenons à l'escargot. Si l'on dit de l'escargot, qui fait déjà de son existence une œuvre d'art, qu'il est beau, ce n'est qu'une tautologie. Comme le dit Éric Marty, la poésie, qui va naître des efforts pour *poétiser* le réel, non pas des efforts pour l'*idéologiser*¹²⁵⁵, « a un objet en horreur : la connotation »¹²⁵⁶. Car une chose n'est pas un moyen pour *connoter* quelque chose d'autre, mais elle est plutôt ce qu'elle est. Ainsi, bien qu'elle recourt à la métaphore, la poétique de Ponge visant à décrire les choses comme telles repose sur le principe d'identité, qui est exprimé sous la forme « A = A ». Par exemple, l'huître est une huître malgré la métaphore d'« un monde opiniâtrement clos ». La bougie est une bougie malgré la métaphore d'une plante ravivée par la nuit. Marty a raison lorsqu'il dit que, chez Ponge, « il s'agit donc d'une poésie essentiellement tautologique »¹²⁵⁷. Il propose que l'on saisisse Ponge plutôt par le nominalisme – doctrine qui affirme que les universaux (ou concepts universels) sont des signes, et non des substances constituant un ordre du réel, car seules les choses particulières sont pourvues d'existence – que par le matérialisme ou la phénoménologie. Selon lui, le nominalisme de Ponge se traduit par le principe d'identité « A = A » : « On pourrait dire alors que l'essence de la poésie *en tant qu'elle est tautologie* (et non analogie) n'a pas trouvé – en France – meilleur abri que dans les livres de Francis Ponge. A = A, une figue est une figue, un abricot est un abricot, une grenouille est une grenouille. Voilà ce qu'affirme obstinément la poésie »¹²⁵⁸. Une expression de Mandelstam citée par Marty « Pas de comparaison : le vivant est incomparable »¹²⁵⁹ montre bien pourquoi les choses pongiennes ne peuvent être exprimées que par la façon tautologique. Les choses sont uniques dans leur

¹²⁵⁵ Roland Barthes, « Le Mythe aujourd'hui », *art. cit.*, p. 719 : « Il semble que ce soit là une difficulté d'époque : aujourd'hui, pour le moment encore, il n'y a qu'un choix possible, et ce choix ne peut porter que sur deux méthodes également excessives : ou bien poser un réel entièrement perméable à l'histoire, et idéologiser ; ou bien, à l'inverse, poser un réel *finale*ment impénétrable, irréductible, et, dans ce cas, poétiser. En un mot, je ne vois pas de synthèse entre l'idéologie et la poésie ».

¹²⁵⁶ Éric Marty, « Francis Ponge et le neutre », *Matière, Matériau, Matérialisme*, *op. cit.*, p. 44.

¹²⁵⁷ *Ibid.*

¹²⁵⁸ *Ibid.*

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 45.

existence. C'est pourquoi, comme on l'a déjà dit, leur existence peut être considéré comme leur signature. Les choses fatales, vouées à la mort, et qui ne peuvent être utilisées deux fois, ne sont pas remplaçables par une autre chose. Pour Ponge, l'unicité des choses s'appliquent à toutes les choses soit animées soit inanimées. Par exemple, le savon est une chose unique qui est incomparable : « Il n'est, dans la nature, rien de comparable au savon. Point de galet (palet), de pierre aussi glissante »¹²⁶⁰.

La pensée, dans laquelle on considère l'existence des choses comme un art, nous amène à résoudre les antinomies telles que « la beauté et la laideur », « le sacré et le profane » et « l'original et le banal ». En effet, toutes les choses sont belles, sacrées et originales, dans la mesure où elles font de leur vie une œuvre d'art. Il faut rappeler que le plan d'immanence n'est pas un plan de hiérarchie, mais un plan d'égalité. Selon Spinoza, les antinomies traditionnelles telles que « le bien et le mal », « le mérite et le péché », « la louange et le blâme », « l'ordre et la confusion », « la beauté et la laideur » ne sont dues qu'aux faux préjugés provenant de l'interprétation erronée, voire trop humaine ou qu'à l'ignorance de la nature des choses¹²⁶¹. Par exemple, l'opposition entre le beau et le laid est fondée sur une norme trop humaine : « Si, par exemple, le mouvement, que reçoivent les nerfs des objets qui nous sont représentés par les yeux, convient à la santé, alors les objets qui en sont cause sont appelés beaux, et l'on dit laids ceux qui excitent un mouvement contraire »¹²⁶². Comme le montre l'analyse de Gleize, l'homme a été trop longtemps orienté vers la verticalité et la transcendance, « les yeux tournés vers le ciel (l'azur, encore), occupés à contempler la grande figure invisible, un Dieu caché et tout-puissant »¹²⁶³ ; par conséquent, il a perdu « le sens de l'horizontalité », d'où « notre aveuglement au

¹²⁶⁰ *Le Savon*, II, p. 363.

¹²⁶¹ Par exemple, l'opposition entre le bien et le mal est en fait une opposition entre « tout ce qui contribue à la santé et au culte de Dieu » et « ce qui leur est contraire ». Dans l'opposition entre l'ordre et le désordre, nous disons que les choses sont bien ordonnées, « quand elles sont disposées en effet de façon que, nous les représentant par les sens, nous puissions facilement les imaginer et, par suite, nous les rappeler facilement ». ; dans le cas contraire, nous disons qu'elles sont mal ordonnées ou confuses. Si les hommes préfèrent l'ordre à la confusion, c'est parce que « nous trouvons plus d'agrément qu'aux autres, aux choses que nous pouvons imaginer avec facilité » ; cependant, ils attachent un sens spécial au mot *ordre* « comme si l'ordre était quelque chose dans la Nature » en croyant que « Dieu a créé toutes les choses avec ordre ». Voir Baruch Spinoza, *Éthique*, Première partie « De Dieu », Appendice, *op. cit.*, p. 61, 65-66.

¹²⁶² *Ibid.*, p. 66

¹²⁶³ Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge*, *op. cit.*, p. 46.

visible, notre absence à tout ce qui est présent »¹²⁶⁴. Restaurer l'horizontalité des choses veut donc dire rétablir les choses dans leurs droits esthétiques et ontologiques¹²⁶⁵. Dans l'expérience poétique de Ponge, le plus banal devient le plus original :

Sous-bois, aucun de ces événements ne vous fait arrêter votre marche, ne vous plonge dans la stupéfaction de l'attention dramatique, tandis que l'apparition de la plus banale forme aussitôt vous saisit, l'irruption d'un oiseau par exemple.¹²⁶⁶

« Le Crottin » montre bien comment l'antinomie de la beauté et de la laideur est dépassée :

Brioche paille, de désagrégation plutôt facile. Fumantes, sentant mauvais. Écrasées par les roues de la charrette, ou plutôt épargnées par l'écartement des roues de la charrette.

L'on est arrivé à vous considérer comme quelque chose de précieux. Pourtant, l'on ne vous ramasserait qu'avec une pelle. Ici se voit le respect humain. Il est vrai que votre odeur serait un peu attachante aux mains.¹²⁶⁷

Dans ce poème, le crottin s'apparente à la brioche par leur ressemblance des formes et par leur affinité matérielle malgré leurs oppositions affectives et esthétiques. En effet, ils partagent quelques caractéristiques formelles ; ils se désagrègent facilement et ils fument. Il n'est pas difficile de trouver une affinité matérielle entre eux, qui leur permet de se rapprocher plus étroitement. Les deux ont en commun l'origine végétale, c'est-à-dire la paille. Les graines de la paille deviennent brioche, tandis que la paille est digérée par le cheval pour s'évacuer sous la forme du crottin. On peut également trouver leur affinité dans leur cycle matériel. Le crottin peut être utilisé comme engrais dans les champs de blé pour renaître en brioche ; la brioche, une fois digérée, devient elle-aussi une sorte de crottin dans le

¹²⁶⁴ *Ibid.*

¹²⁶⁵ En ce sens, les travaux de Michel Collot portant sur l'horizon sont significatifs. C'est dans l'horizon que les relations entre les hommes et les choses peuvent être rétablies : « L'horizon définit donc le paysage comme un lieu d'échange entre objet et sujet, comme un espace transitionnel, à la charnière du dedans et du dehors, mais aussi du Moi et de l'Autre » (Michel Collot, *L'horizon fabuleux I*, Corti, 1988, p. 21).

¹²⁶⁶ « La Robe des choses », *Pièces*, p. 696.

¹²⁶⁷ « Le Crottin », *Pièces*, I, p. 721.

corps humain : *le crottin devenu brioche* et *la brioche devenue crottin* . Ainsi, le crottin revient à la brioche et la brioche revient au crottin. On retrouve ici des thèmes importants chez Ponge tels que l'éternel retour, l'interpénétration des choses. On retrouve également une vénération de la matière comparable à celle que l'on voit dans « La Terre » : « Or, la vénération de la matière : quoi de plus digne de l'esprit ? »¹²⁶⁸ En fait, on pourrait dire que le crottin est une sorte de terre, tant qu'il se trouve dans le même grand cycle matériel que la terre. Mais il est intéressant de voir que les moyens de vénération sont différents dans les deux choses. On touche volontiers la terre, tandis que l'on hésite à toucher directement le crottin. Le crottin se distingue ainsi de la terre par son odeur « attachante ». L'adjectif *attachant* révèle le caractère double du crottin. Le crottin est une chose *intéressante* et *captivante* comme la Terre, mais, à la différence de la terre, il laisse une odeur *tenace* , désagréable.

Un thème semblable se répète dans « Le Cheval ». La vénération de la matière conduit Ponge à considérer le pet comme une chose parfumée :

Le cheval, grand nerveux, est aérophage.
Sensible au plus haut point, il serre les mâchoires, retient sa respiration,
puis la relâche en faisant fortement vibrer les parois de ses fosses nasales.
Voilà aussi pourquoi le noble animal, qui ne se nourrit que d'air et que
d'herbes, ne produit que des brioches de paille et des pets tonitruants et
parfumés.
Des tonitruismes parfumés.¹²⁶⁹

Le pet est une modification de l'air par le corps du cheval. Ainsi l'air frais devient pet *fumant* et *parfumé*. Pourtant, le pet n'est qu'une chose dans un perpétuel cycle de la matière comme toutes les choses. Il va revenir bientôt à l'état original, c'est-à-dire à l'air frais. Les deux choses, l'air et le pet, ne sont pas tellement différentes sous l'angle du cycle de la matière. La modification réciproque des pets tonitruants et de l'air dans le système circulaire de la nature est un « truisme » parfumé. La vénération du crottin et du pet, considérés en général comme sales et laids, n'est possible qu'avec la connaissance de la nature des choses, et non avec la

¹²⁶⁸ « La Terre », *Pièces*, I, p. 750.

¹²⁶⁹ « Le Cheval », *Pièces*, I, p. 773.

catégorie esthétique traditionnelle trop humaine et trop subjective. Les lieux communs du crottin et du pet, renouvelés par l'ajout des qualités inouïes comme *brioche*, *parfumé*, demanderont que nous nous défassions de notre préjugé sur la beauté et la laideur.

Le temple de la beauté qu'est la Nature

Cette vision, dans laquelle l'existence des choses est un art, est d'autant plus importante qu'elle permet aux choses d'être sauvées esthétiquement et ontologiquement. La moindre chose inspire au poète « un ravissement de l'étrangeté »¹²⁷⁰, car elle cache de nombreuses qualités inédites. La source de la poésie se trouve près de nous, sous notre pied même. Il est donc inutile de partir pour « des contrées de rêve »¹²⁷¹ à la recherche d'inspirations :

À tout désir d'évasion, opposer la contemplation et ses ressources. Inutile de partir : se transférer aux choses, qui vous comblent d'impressions nouvelles, vous proposent un million de qualités inédites. [...] Même, la richesse de propositions contenues dans le moindre objet est si grande, que je ne conçois pas encore la possibilité de rendre compte d'aucune autre chose que des plus simples : une pierre, une herbe, le feu, un morceau de bois un morceau de viande.¹²⁷²

C'est ici que s'apparentent Ponge et Baudelaire, car ils trouvent le merveilleux dans les objets quotidiens. Pour Baudelaire, le merveilleux est toujours présent comme l'atmosphère, mais il n'est pas donné sans effort : « La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. *Le merveilleux* nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère, mais nous ne le voyons pas »¹²⁷³. La beauté n'est découverte que par l'œil attentif qui est ouvert au monde. Le merveilleux se niche dans les objets habituels, voire bafoués, non pas dans les objets lointains, exotiques, voire métaphysiques. Comme le montre la fameuse formule de l'historien de l'art,

¹²⁷⁰ « Proème », *Nioque de l'avant-printemps*, II, p. 971.

¹²⁷¹ Suzanne Bernard, « Ponge et le parti pris des choses », *Le poème en prose*, op. cit., p. 744.

¹²⁷² « Introduction au "Galet" », *Proèmes*, I, p. 202-203.

¹²⁷³ Charles Baudelaire, « Salon de 1846 », t. II, op. cit., p. 496.

Aby Warburg, « Dieu est dans le détail »¹²⁷⁴, la vérité recherchée se trouve dans les choses les plus négligeables. Rappelons que, dans le monde moderne en tant qu'allégorie, Dieu est éparpillé dans les « objets les plus communs, les plus habituels, terre à terre »¹²⁷⁵. Il s'agit d'une vision nouvelle qui n'est pas contaminée par la perception conventionnelle, car la perception conventionnelle nous empêche de nous rendre compte du sens de l'existence des choses. Le simple fait que l'Autre existe manifestement devant moi suffit à nous étonner¹²⁷⁶. Comme le dit Jean Grenier, Ponge est un poète « qui s'étonne de ce dont personne ne songe à s'étonner, du spectacle qui l'entoure et qui, à cause de sa familiarité, passe inaperçu »¹²⁷⁷. Selon Baudelaire, ce sont le convalescent et l'enfant qui ont la faculté de voir les choses sous leurs aspects nouveaux¹²⁷⁸. Les choses dans la nature sont en apparence sans intérêt, mais si on les regarde attentivement de près et si on les touche, on se rend

¹²⁷⁴ La fameuse formule « Dieu est dans le détail » d'Aby Warburg (1866-1929) souligne que « la vérité recherchée par l'historien exige une mosaïque d'indices, l'essai de plusieurs pistes, l'application de diverses méthodes » (Aby Warburg, « Présentation par Eveline Pinto », *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 35). Carlo Ginzburg cite cette formule comme l'épigraphe dans un article « Traces : Racines d'un paradigme indiciaire » (1979) (Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. M. Aymard, Ch. Paoloni, E. Bonan et M. Sancini-Vignet, Paris, Flammarion, 1989, p. 139) qui présente son nouveau modèle épistémologique, le paradigme indiciaire, qui permet d'interpréter les symptômes de la culture populaire cachée par la culture d'élite. Le mot « indiciaire » veut dire que c'est à travers quelques « indices » que l'on peut accéder à la réalité cachée. En fait, il doit sa méthodologie à Morelli (1816-1891), Arthur Conan Doyle (1859-1930) et Freud (1856-1939) : la méthode morellienne, l'enquête d'Holmes et la psychanalyse de Freud. Selon le connaisseur Morelli, pour identifier l'authenticité de l'œuvre d'art, il faut plutôt examiner les détails les plus négligeables, et les moins influencés par les caractéristiques propres à l'école à laquelle appartenait le peintre : par exemple, les lobes des oreilles, les ongles, la forme des doigts des mains et des pieds (*Ibid.*, p. 140). Sherlock Holmes découvre l'auteur sur la base d'indices imperceptibles pour la plupart des gens (*Ibid.*, p. 141-142). Freud dit aussi que des détails habituellement considérés comme sans importance, ou même triviaux et « bas », fournissaient la clé pour accéder à des produits plus élevés de l'esprit humain (*Ibid.*, p. 144-146).

¹²⁷⁵ « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir », *Le Peintre à l'étude*, I, p. 140.

¹²⁷⁶ Pour Heidegger, il s'agit donc de la question « Pourquoi il y a plutôt quelque chose que rien ? » (Martin Heidegger, *Questions I et II*, *op. cit.*, p. 43), et non pas de la question « qu'est-ce que l'étant ? ». Heidegger estime que cette question est fondamentale pour la philosophie. Selon lui, la philosophie doit être en route « vers l'étant visé dans son être » (Martin Heidegger, *Questions I et II*, *op. cit.*, p. 329), soit vers « la vérité de l'Être lui-même » (Martin Heidegger, *Questions I et II*, *op. cit.*, p. 25).

¹²⁷⁷ Jean Grenier, « Présentation de Francis Ponge », *La Nouvelle Revue Française*, n° 45, septembre 1956, p. 393.

¹²⁷⁸ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », t. II, *op. cit.*, p. 690 : « Or la convalescence est comme un retour vers l'enfance. Le convalescent jouit au plus haut degré, comme l'enfant, de la faculté de s'intéresser vivement aux choses, même les plus triviales en apparence. [...] L'enfant voit tout en nouveauté, il est toujours ivre. Rien ne ressemble plus à ce qu'on appelle l'inspiration, que la joie avec laquelle l'enfant absorbe la forme et la couleur ».

compte qu'elles sont des objets merveilleux recelant toute l'histoire de l'univers, comme on le voit dans « La Terre » :

Comme on parlait de l'Histoire, quelqu'un saisit une poignée de terre et dit : « Voilà tout ce que nous savons de l'Histoire Universelle. Mais cela nous le savons, le voyons ; nous le tenons : nous l'avons bien en mains. »¹²⁷⁹

Ponge et Goethe se rejoignent ici encore une fois. Pour Goethe, la nature n'est nulle part morte ou muette : « Elle [la nature], dit Goethe dans *Traité des couleurs*, a même donné au corps rigide de la terre un confident : le métal, dont les plus infimes parcelles nous feront percevoir ce qui se passe dans sa masse tout entière »¹²⁸⁰. Pour lui, tous les êtres sont vivants et leurs voix sont la voix de la Nature divine. Ce qu'il poursuit tout au long de sa vie est une « religion naturelle », voire une « religion universelle »¹²⁸¹. L'origine de l'univers n'est pas ailleurs qu'ici et maintenant. Les choses sous nos pieds sont les origines de l'univers. Autrement dit, comme le dit Walter Benjamin, l'origine des choses n'a rien à voir avec la Genèse ; elle ne désigne pas « le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin »¹²⁸². En d'autres termes, l'origine n'est pas un événement réel lointain comme un point géométrique, mais elle se niche dans la chose devant nous. Les choses *antiques* ne disparaissent jamais, mais elles reviennent sans cesse dans les

¹²⁷⁹ « La Terre », *Pièces*, I, p. 749.

¹²⁸⁰ Goethe, *Le Traité des couleurs*, *op. cit.*, p. 50.

¹²⁸¹ La vie de Goethe était une quête de la religion universelle, comme il le dit lui-même dans son œuvre autobiographique, *Fiction et Vérité* : « Il [Goethe] s'est tourné d'abord avec prédilection vers une religion naturelle ; ensuite, avec amour, il s'est fermement attaché à une religion positive ; il a cherché plus tard, en se concentrant sur lui-même, il a éprouvé ses propres forces et, finalement, c'est avec joie qu'il s'est confié à la religion universelle » (*Fiction et Vérité*, IV, 20. Goethe, *Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe*, t. XXV, *Dichtung und Wahrheit*, introd. Par Richard M. Meyer, 4^e partie et annexes, Stuttgart et Berlin, Cotta, 1904, p. 123, cité dans Walter Benjamin, « Les Affinités électives de Goethe », *Œuvres I, op. cit.*, p. 314).

¹²⁸² Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), *op. cit.*, p. 43 : « L'origine [*Ursprung*], bien qu'étant une catégorie tout à fait historique [*historische Kategorie*], n'a pourtant rien à voir avec la genèse [*Entstehung*]. L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir [*im Fluss des Werdens als Strudel*], et elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. » L'origine de Benjamin est une catégorie rigoureusement historique, elle n'est pas « ce qui est déjà né » à rechercher dans le passé, mais « ce qui est en train d'apparaître » dans le présent. Son plan d'apparition se trouve dans l'histoire actuelle. C'est le premier trait caractéristique de l'origine qui n'a rien à voir avec la représentation de la genèse sous quelque forme que ce soit ».

choses *modernes*¹²⁸³. Comme le dit Collot, le présent de la chose « ne cesse d'être débordé par ses lointains »¹²⁸⁴. Les choses ici et maintenant témoignent à la fois du passé et de l'avenir, comme une motte de terre « contient en germe et en racines l'avenir »¹²⁸⁵ ; elles impliquent l'horizon temporel et l'horizon spatial. Dans cet horizon, sont dépassées toutes « les oppositions traditionnelles du sensible et de l'intelligible, du visible et de l'invisible, du réel et de l'imaginaire, de l'objectif et du subjectif »¹²⁸⁶. Dans le temps visible est caché le temps invisible immémorial et futur. « Le Galet » garde la mémoire du déluge et anticipe en même temps son destin de disparaître en sable. Comme l'indique Bernard Beugnot, l'horizon temporel du galet s'ouvre à la fois vers l'origine et vers la fragmentation future¹²⁸⁷. Il en est de même pour la genèse du texte¹²⁸⁸. L'histoire du texte, comme celle du galet, est « une histoire des formes qui naissent, évoluent, se dégradent »¹²⁸⁹.

Pour le poète qui est sensible à la temporalité et à la spatialité des choses, chaque chose est une perle précieuse. En ce sens, on peut dire que la nature entière est un

¹²⁸³ Cette pensée singulière sur l'origine s'apparente à celle de l'historien de l'art allemand, Aby Warburg qui a prêché que l'antiquité revient dans la modernité. La survivance de l'antiquité chez Warburg, c'est une des manifestations importantes de la temporalité spéciale moderne, qui a ouvert une vision très originale pour la réflexion sur le temps des œuvres d'art. Toute sa vie durant, Warburg expérimentait une vision particulière à propos du problème de l'image en Occident au-delà de la cloison disciplinaire de l'histoire de l'art, en s'intéressant plus généralement à ce qu'il a nommé en 1912, la « psychologie historique de l'expression humaine » (Aby Warburg, « Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare » (1912), trad. par S. Muller, *Essais florentins*, op. cit., p. 215), fondée sur la temporalité de la survivance, sur le principe formel de la formule du pathos [*Pathosformel*], et aussi sur la région privilégiée interprétative du détail (Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », art. cit.). La survivance peut être définie comme l'apparition déplacée d'une image d'origine antique ou préhistorique dans la périphérie d'une époque ultérieure. Dès ses premières études, par exemple sur les œuvres de Botticelli, Warburg fait ressortir la survivance de la nymphe antique dans la figure gracieuse de Vénus de la *Naissance de Vénus*, par la comparaison d'une série d'œuvres d'art contemporaines (la *Naissance de Vénus* de Botticelli, le poème de Politien, le roman archéologique de Francesco Colonna, le dessin issu de l'entourage de Botticelli et la description d'œuvres d'art par Filarete), qui mettent en pleine lumière la « tendance née du savoir de l'époque sur l'Antiquité » (Aby Warburg, « *La naissance de Vénus et Le printemps* de Sandor Botticelli » (1893), trad. S. Muller, *Essais florentins*, op. cit., p. 65-66).

¹²⁸⁴ Michel Collot, *L'horizon fabuleux I*, op. cit., 1988, p. 14.

¹²⁸⁵ « La Terre », *Pièces*, I, p. 750.

¹²⁸⁶ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 9.

¹²⁸⁷ Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge*, op. cit., p. 143 : « Bien que la description impose le présent, seul apte à saisir la nature et l'essence des choses ou des êtres, l'horizon temporel éclate vers l'origine – « Qu'on ne me reproche pas en cette matière de remonter plus loin que le déluge » – et vers la fragmentation future ».

¹²⁸⁸ *Ibid.* : « La genèse du galet écrit et mime l'histoire de la terre et la genèse du texte ».

¹²⁸⁹ Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge*, op. cit., p. 143.

temple. Cela explique l'intention de Ponge qui compare souvent au temple les choses comme la coquille :

Le coquillage formel, cette coquille d'huître ou cette tiare bâtarde, ou ce « couteau », m'impressionnera comme un énorme monument, en même temps colossal, et précieux, quelque chose comme le temple d'Angkor, Saint-Maclou, ou les Pyramides, avec une signification beaucoup plus étrange que ces trop incontestables produits d'hommes.¹²⁹⁰

Comme nous l'avons déjà remarqué, le temple est un espace limité du ciel, réservé à Dieu, qui prédit l'avenir. Or, comme chaque chose est une incarnation du temps qui, comportant toute l'histoire de l'univers, contient en germe l'avenir, elle est elle-même temple au sens religieux du mot. En d'autres termes, les choses banales sur la terre sont de grands signes révélateurs. Il s'agit donc, pour Ponge, de reconnaître un temple de la « Beauté Métaphysique »¹²⁹¹ se trouvant sur la terre. Ce temple est non loin de nous, à savoir dans « notre patio » :

Enfin, notre secret conseil.
Et ainsi composer notre temple domestique :
Chacun de nous, tant que nous sommes, connaît bien, je suppose, sa Beauté.
Elle se tient au centre, jamais atteinte.
Tout en ordre autour d'elle.
Elle, intacte.
Fontaine de notre patio.¹²⁹²

Baudelaire montre aussi dans « Les Projets » que le temple de la beauté, loin de se trouver dans un pays exotique loin de nous, se trouve près de nous :

Il faut, – se dit-il, – que ma pensée soit une grande vagabonde pour aller chercher si loin ce qui est si près de moi. Le plaisir et le bonheur sont dans la première auberge venue, dans l'auberge du hasard, si féconde en voluptés. Un grand feu, des faïences voyantes, un souper passable, un vin rude, et un lit très large avec des draps un peu âpres, mais frais ; quoi de mieux ?¹²⁹³

¹²⁹⁰ « Notes pour un coquillage », *Le Parti pris des choses*, I, p. 38-39.

¹²⁹¹ « Pages bis, V », *Proèmes*, I, p. 213.

¹²⁹² « L'objet, c'est la poétique », *L'Atelier contemporain*, II, p. 657.

¹²⁹³ Charles Baudelaire, « Les Projets », *Le spleen de Paris*, t. I, *op. cit.*, p. 315.

L'endroit utopique idéal pour « cultiver le rêve de la vie »¹²⁹⁴ n'est ni « un palais », ni « une belle case en bois »¹²⁹⁵ d'un pays tropical, mais une auberge banale se trouvant près de nous. Baudelaire écrit ailleurs : « Les plus grossiers papiers peints qui tapissent les murs des auberges se creuseront comme de splendides dioramas »¹²⁹⁶. Ponge et Baudelaire soulignent en commun qu'il est « inutile de partir » à la recherche de la beauté et du bonheur ; ils opposent la contemplation « à tout désir d'évasion ». Pour Ponge, l'écurie est un temple de la beauté se trouvant près de nous :

Grand saint ! grand horse ! beau de derrière à l'écurie...
 Quel est ce splendide derrière de courtisane qui m'accueille ? Monté sur des jambes fines, de hauts talons ? [...]
 Une sorte de saint, d'humble moine en oraison, dans la pénombre.
 Que dis-je un moine ? ... Non ! sur sa litière excrémentielle, un pontife ! un pape – qui montrerait d'abord, à tout venant, un splendide derrière de courtisane, en cœur épanoui, sur des jambes nerveuse élégamment terminées vers le bas par des sabots très hauts de talon.¹²⁹⁷

Comme on l'a vu plus haut, le crottin et le pet du cheval sont, du point de vue poétique de Ponge, les choses qui révèlent la beauté de la nature. Si l'on les juge sur l'apparence et selon le goût humain, on ne peut jamais découvrir leur beauté. La nature ne connaît aucun préjugé humain. Le bâtiment où se loge le cheval – qui produit les choses belles comme le pet et le crottin – n'est-il pas un temple de la nature ? En ce sens, le cheval est un pontife, un pape en oraison. Or, il ne s'agit point d'un pape qui vit en ascète en se consacrant à Dieu métaphysique, mais un pape érotique qui veut vivre heureux dans le monde qui ne connaît aucune rupture métaphysique et esthétique. Cela explique pourquoi le cheval est à la fois pape et courtisane. La distinction entre le sacré et le profane s'estompe ainsi là où celle entre le beau et la laideur perd son sens.

Le Bois de pins est un autre temple de la beauté dans la Nature par excellence :

¹²⁹⁴ *Ibid.*, p. 314.

¹²⁹⁵ *Ibid.*

¹²⁹⁶ Charles Baudelaire, « Les Paradis artificiels », t. I, *op. cit.*, p. 430.

¹²⁹⁷ « Le Cheval », *Pièces*, p. 774.

Chaque bois de pins est comme un sanatorium naturel aussi un salon de musique... une chambre, une vaste cathédrale de méditation (une cathédrale sans chaire, par bonheur) ouverte à tous les vents, mais par tant de portes que c'est comme si elles étaient fermées. Car ils y hésitent.¹²⁹⁸

Cette cathédrale de la nature n'a rien à voir avec la divinité chrétienne évoquée dans le *Génie du christianisme* de Chateaubriand¹²⁹⁹. Dans cette cathédrale, il n'y a pas de chaire et donc pas de parole d'autorité. Elle est ouverte à tous. Cela veut dire qu'une messe solennelle n'y est plus nécessaire et que, dans cette cathédrale, il n'y a « ni Dieu, ni maître »¹³⁰⁰ à vénérer à jamais, ni aucun dogme à garder pour toujours. Une promenade légère suffira à vénérer la Nature. Une messe de la Nature, salutaire pour la santé à la fois du corps et de l'esprit, a lieu dans le « temple de la caducité »¹³⁰¹. C'est à la fois un vrai temple de la Nature et un vrai temple de la Beauté. L'idée de la « Nature-Temple » de Ponge nous ramène sans difficulté à celle de Baudelaire :

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles ;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.¹³⁰²

La Nature baudelairienne pleine de confuses paroles de la forêt correspond à la Nature pongienne gorgée de paroles des choses, comme les arbres qui s'efforcent de « se confondre les uns dans les autres » dans le « Cycle des saisons »¹³⁰³. Rappelons que, pour Ponge, les choses se caractérisent par leur volonté d'expression et que la nature est donc son « prétexte ». Les choses dans la nature résonnent et s'expriment sans cesse dans leur langue en attendant d'être interprétées de diverses façons. La

¹²⁹⁸ « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, I, p. 380 :

¹²⁹⁹ Note 6 sur « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression* I, p. 1038 : « Les forêts ont été les premiers temples de la Divinité, et les hommes ont pris dans les forêts la première idée de l'architecture » (*Génie du christianisme*, dans *Essai sur les révolutions - Génie du christianisme*, Bibl. de la Pléiade, p. 801).

¹³⁰⁰ « Première et seconde méditations nocturnes », *Nouveau recueil*, II, p. 1182.

¹³⁰¹ « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, I, p. 381.

¹³⁰² Charles Baudelaire, « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, t. I, *op. cit.*, p. 11.

¹³⁰³ « Le Cycle des saisons », *Le Parti pris des choses*, I, p. 22 : « Ils [les arbres] lancent, du moins le croient-ils, n'importe quelles paroles, lancent des tiges pour y suspendre encore des paroles : nos troncs, pensent-ils, sont là pour tout assumer. Ils s'efforcent à se cacher, à se confondre les uns dans les autres ».

résonance des choses pongienne correspondra donc à la *correspondance* baudelairienne qui est souvent considérée comme *métaphysique*, mais qui peut être considérée plutôt comme *immanente*, car la *correspondance* entre les choses n'est pas impossible dans le monde matériel, comme on le voit dans la *résonance* de Ponge. Il ne faudrait donc pas forcément considérer la forêt de symboles comme une forêt transcendante. Dans un entretien avec Loïs Dahlin réalisé en 1979, Ponge souligne le caractère immanent de la correspondance. Selon lui, « tout correspond » dans la nature, en particulier entre le langage et les sensations, c'est-à-dire entre l'homme et les choses. Les correspondances se comprennent surtout par l'harmonie entre l'homme et les choses qui ne suppose aucune relation de domination :

Francis PONGE: Dans les civilisations anciennes où il était clair que les mots et les choses étaient absolument identiques, on était dans le domaine que Baudelaire appelle « les correspondances ». Il y avait vraiment correspondance entre les sensations et le langage. Il est évident que nous sommes loin de là. La plupart des gens ont perdu ce sentiment, cette espèce d'instinct à la fois naïf, enfantin, et sage...

Loïs DAHLIN : Harmonieux.

Francis PONGE : Oui. Du fait que tout correspond. [...] Il est évident qu'il n'y avait pas à croire qu'on dominait le moins du monde la nature. On était à l'intérieur encore. C'était une correspondance, ce n'était pas du tout une domination.¹³⁰⁴

Baudelaire est un poète qui n'a pas la nostalgie de l'Un comme Camus ; il a une grande compassion envers les êtres fragiles souffrant dans le « mal », comme Ponge a de la sympathie pour les choses éphémères. Baudelaire leur reconnaît une beauté comparable à celle de la « fleur »¹³⁰⁵, comme Ponge découvre une beauté dans leur existence elle-même. Il ne faudra donc pas hésiter à voir une affinité entre Baudelaire et Ponge¹³⁰⁶. Pour Ponge, Baudelaire est un des maîtres se trouvant au même rang

¹³⁰⁴ « Entretiens, 1979 », *Textes hors recueil*, II, p. 1433-1434.

¹³⁰⁵ Charles Baudelaire, « Épilogue », *Le Spleen de Paris*, t. I, *op. cit.*, p. 364 : « Le cœur content, je suis monté sur la montagne / D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur, / Hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, baigne, // Où toute énormité fleurit comme une fleur ».

¹³⁰⁶ Les commentateurs du « Carnet du Bois de pins » se réservent de rapprocher Ponge de Baudelaire en disant : « L'autre référence est le sonnet des “Correspondances” des Fleurs du mal. Mais si couleurs, sons et parfums sont au rendez-vous du bois de pins, et s'il y a bien “transports de l'esprit et des sens”, on ne peut superposer sans risques la leçon baudelairienne et métaphysique de l'unité à la poétique de la rage de l'expression » (Note 6 sur « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, I, p. 1038).

que Nietzsche et Rimbaud : « *Oui*, nous marchons contre (et avec) Baudelaire, Nietzsche et Rimbaud, mais *non* en faveur du retour aux anciens genres (sonnets, odes, etc.) »¹³⁰⁷.

La référence à Baudelaire est constatée par un certain nombre de réseaux thématiques insistants dans « Le Carnet du Bois de pins » tels que l'image du navire, l'exotisme érotique (sensualité), la thématique de la négritude ou de la créolité, la thématique de la musicalité¹³⁰⁸ :

Halle aux aiguilles odoriférantes, aux épingles à cheveux végétales, auditorium de myriades d'insectes, ô temple de la caducité (caducité des branches et des poils) dont les cintres, – auditorium – solarium de myriades d'insectes – sont supportés par une forêt de mâts séniles tout frisés, lichéneux comme des vieillards créoles...

Lente fabrique de bois, de mâts, de *poteaux*, de perches, de poutres.

Forêt sans feuilles, odoriférante comme le peigne d'une rousse.¹³⁰⁹

Or, l'érotisme du bois renforcé par les images telles que cheveux végétaux, peigne, peignoir, parfums hygiéniques mélangés n'appelle pas seulement la référence à Baudelaire, mais aussi la référence à Lucrèce. En évoquant Vénus, déesse de la créativité et de la beauté de la nature, Ponge rappelle que le bois de pins est un temple immanent de la beauté. Comme on le sait, l'introduction *De la Nature* de Lucrèce commence par l'invocation à Vénus¹³¹⁰ qui constitue un « hymne au divin plaisir »¹³¹¹. Tous les phénomènes de la nature paraissent travaillés par le charme de Vénus qui excite l'amour. Ponge apprécie beaucoup l'invocation à Vénus de Lucrèce : « Je pense que l'Invocation à Vénus est quelque chose de positif. Ce n'est

¹³⁰⁷ *Pour un Malherbe*, II, p. 125.

¹³⁰⁸ Note 8 sur « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, I, p. 1038-1039.

¹³⁰⁹ « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, I, p. 382.

¹³¹⁰ *De la nature*, I, v. 1-28 : « Mère des Enéades, plaisir des hommes et des dieux, Vénus nourricière, toi par qui sous les signes errants du ciel, la mer porteuse de vaisseaux, les terres fertiles en moissons se peuplent de créatures, puisque c'est à toi que toute espèce vivante doit d'être conçue et de voir, une fois sortie des ténèbres, la lumière du soleil. [...] ; sous tes pas la terre industrielle parsème les plus douces fleurs, les plaines des mers te sourient, et le ciel apaisé resplendit tout inondé de lumière. / Enfonçant dans tous les cœurs les blandices de l'amour, tu inspires à tous les êtres le désir de propager leur espèce. / Puisque tu suffis seule à gouverner la nature, et que sans toi rien n'aborde aux rivages divins de la lumière, rien ne se fait de joyeux ni d'aimable, c'est ton aide que je sollicite dans le poème que je m'efforce de composer sur la nature. [...] Veuille donc davantage, ô Divine, donner à mes vers une éternelle beauté ».

¹³¹¹ Jean Salem, *L'Atomisme antique : Démocrite. Ép icure. Lu crèce*, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p. 10.

pas du tout un dévergondage »¹³¹². Le bois de pins est un « salon de coiffure de Vénus »¹³¹³ où le sol est couvert d'un épais « tapis élastique et vermeil des épingles à cheveux odoriférantes »¹³¹⁴. Dans le salon, il y a « des brosses à poils verts et à manches de bois violets tout ciselés de lichens vert-de-gris »¹³¹⁵. Vénus, qui vient de sortir de la baignoire marine voisine, vient s'y coiffer :

La haute broserie entourée de miroirs
Aux manches de bois pourpre haut touffus de poils verts...
Dans un peignoir fait d'ombre entachée de soleil
Vénus vint s'y coiffer sortant de la baignoire
Ou marine ou lacustre au bas-côté fumante...
D'où l'épaisseur au sol élastique et vermeille
Des épingles à cheveux odoriférantes
Secouées là par tant de cimes négligentes¹³¹⁶

L'invocation à Vénus de Ponge montre que le bois de pins est à la fois un temple de la beauté et un temple de la parole :

Si nous sommes entrés dans la familiarité de ces cabinets particuliers de la nature, s'ils en ont acquis la chance de naître à la parole, ce n'est pas seulement pour que nous rendions anthropomorphiquement compte de ce plaisir sensuel, c'est pour qu'il en résulte une co-naissance plus sérieuse.¹³¹⁷

Dans son cabinet d'écriture, la « Nature-Vénus » compose des poèmes avec les paroles des choses. Ponge y répond par ses poèmes. Par cette résonance et cette correspondance, non seulement le poète atteint la connaissance de la nature, mais aussi il rend compte de la *co-naissance* de lui-même et des choses.

La réflexion sur le sens esthétique et ontologique des choses incitera l'homme à réfléchir non seulement sur le sens esthétique, ontologique, mais aussi sur le sens éthique de son existence. C'est ce que nous allons étudier dans la partie suivante.

¹³¹² « Entretiens, 1979 », *Textes hors recueil*, II, p. 1429.

¹³¹³ « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, I, p. 387.

¹³¹⁴ *Ibid.*, p. 393.

¹³¹⁵ *Ibid.*, p. 387.

¹³¹⁶ *Ibid.*, p. 392.

¹³¹⁷ *Ibid.*, p. 387.

TROISIÈME PARTIE

« Po-éthique » de la Nature

Le cœur content, je suis monté sur la montagne
D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,
Hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, baigne,

Où toute énormité fleurit comme une fleur.¹³¹⁸

Pour Ponge, la vraie fonction de la poésie est « de nourrir l'esprit de l'homme en l'abouchant au cosmos »¹³¹⁹. L'homme n'est qu'une partie de la Nature ; et la Nature ne prépare aucune fin pour l'homme¹³²⁰. Il est donc inutile de s'occuper de la métaphysique qui a comme sujet l'étude des fins de la Nature ; il est en revanche préférable de s'accorder à la Nature qui nous fournit suffisamment de moyens nécessaires à notre bien-être. Voilà pourquoi Ponge dit que « nous n'allons pas, généralement, jusqu'à la métaphysique, la morale nous suffit »¹³²¹. En effet, la

¹³¹⁸ Charles Baudelaire, « Épilogue », *Le Spleen de Paris*, t. I, *op. cit.*, p. 364.

¹³¹⁹ « Le monde est notre seule patrie », *Méthodes*, I, p. 630-631.

¹³²⁰ Comme nous l'avons déjà vu dans le deuxième chapitre de la première partie, Ponge refuse la finalité de la Nature.

¹³²¹ « Deux textes sur Braque », *L'Atelier contemporain*, II, p. 671-672.

Nature n'est pas seulement pleine de la « Beauté Métaphysique »¹³²², mais aussi de la morale qui nous permet « de vivre, de continuer à vivre, et de vivre heureux »¹³²³ avec les choses : « Je me suis aperçu que la moindre machine verbale que j'ai agencée à propos de la moindre des choses contient une espèce de morale »¹³²⁴. Si une expression est belle, c'est parce qu'elle contient non seulement un aspect esthétique, mais aussi un aspect éthique :

Comment une expression est-elle belle ? Quand elle contient sa preuve rhétorique en elle-même. Quand elle peut être comprise comme une loi éthique et esthétique : une formule d'art poétique.

Une recette pratique. Une recette de vertu artistique.¹³²⁵

Le matérialisme de Ponge ne se borne jamais à la connaissance de la Nature, mais s'étend au domaine esthétique ainsi qu'au domaine éthique. Mais, c'est bien l'éthique (ou la morale) de sa poésie qui prévaut sur la physique et l'esthétique. Dans une lettre adressée à Jean Tortel, Ponge souligne cette prédominance de la morale dans sa poétique¹³²⁶. Selon Ponge, la physique ne précède pas la morale. C'est plutôt l'urgence morale de trouver des raisons de vivre qui s'impose aux philosophes ou aux poètes ; s'ils se dirigent vers la physique, c'est pour y trouver un fondement de leur morale. La littérature, pour Ponge, n'est pas seulement un instrument de communication ou de plaisir esthétique, mais aussi un moyen de vivre. Elle se trouve dans un domaine pratique où nous nous réalisons :

Nous pratiquons la langue française, – qui est pour nous, non seulement (non tellement) notre instrument naturel de communication (avec les autres êtres de même sorte, avec les êtres de même sorte les plus proches, les plus parents de nous), mais notre façon, notre moyen de vivre. [...]

Notre pouvoir de formuler originalement en cette langue nous paraît la preuve de notre existence particulière ; son exercice, la façon de nous prouver à nous-même, enfin de nous réaliser.¹³²⁷

¹³²² « Pages bis, V », *Proèmes*, I, p. 213.

¹³²³ « Pages bis, VII », *Proèmes*, I, p. 216.

¹³²⁴ « Entretiens, 1978 », *Textes hors recueil*, II, p. 1424.

¹³²⁵ *Pour un Malherbe*, II, p. 111.

¹³²⁶ Francis Ponge et Jean Tortel, *Correspondance (1944-1981)*, *op. cit.*, lettre 185, p. 238-239.

¹³²⁷ *Pour un Malherbe*, II, p. 57.

Les moments *lyriques* de Ponge ne sont pas séparés des moments *morales*. L'urgence morale ne nous laisse point nous reposer, tant que nous vivons. Comme les atomes « sans sommeil », nous devrions rester *éveillés* pour résoudre les problèmes éthiques. Cela explique pourquoi Ponge souhaite intituler son œuvre complète *Pratiques* :

Ainsi, nos « Moments Critiques », ou « Proèmes », nous ne les concevons que comme ressortissant à la fois à l'une et l'autre de ces disciplines, et ce sont aussi nos « Moments Lyriques ». C'est ainsi que nous comprenons fort bien, à partir de là, que Lautréamont ait pu intituler *Poésies* ses réflexions ou maximes morales ou méthodologiques. Voilà encore pourquoi, notre œuvre entière, nous pourrions (nous avons sérieusement songé à) l'intituler : *Pratiques*. Ainsi, sans doute, de l'une à l'autre de ces nécessités, de ces urgences momentanées, n'aurons-nous *jamais de repos*.¹³²⁸

Pour Ponge comme pour Épicure, le plus urgent est de trouver la raison de vivre. S'il désire composer une seule cosmogonie, ce n'est pas seulement pour expliquer la Nature ou pour désaltérer sa curiosité de la Nature, mais aussi pour en tirer une leçon de la vie, c'est-à-dire pour trouver les raisons de vivre. La Nature fournit suffisamment de modèles de vie. Si l'art lui est important, c'est parce qu'il lui montre des modèles de façons de vivre :

Nous-mêmes, par l'intercession des grands artistes, nous n'allons chercher dans la Nature que des modèles de façons d'être, des façons de vivre (et de mourir). La Nature nous en fournit. Il ne s'agit que de s'y accorder, et l'art ne nous intéresse que dans la mesure où l'ostentation des mystères conduit infailliblement à une morale.¹³²⁹

Ainsi, à l'expression « L'objet, c'est la poétique » peut se substituer l'expression « L'objet, c'est la morale », ou « L'objet, c'est l'éthique ». En fait, Ponge ne distingue pas la « morale » et l'« éthique ». C'est pourquoi nous avons aussi confondu plus haut les deux expressions. Pourtant, nous allons essayer, autant que possible, de distinguer deux expressions afin de donner l'avantage à l'éthique, parce que la « morale » de Ponge est plutôt proche de l'« éthique » au sens spinoziste du

¹³²⁸ *Ibid.*, p. 170.

¹³²⁹ « Deux textes sur Braque », *L'Atelier contemporain*, II, 672.

mot. Selon l'analyse de Deleuze, l'éthique de Spinoza, qui est caractérisée par le « corps », « le bon et le mauvais » et la « joie », fait contraste avec la morale chrétienne, qui est caractérisée par la « conscience », « le bien et le mal » et les « passions tristes »¹³³⁰. Cela explique pourquoi nous employons, dans le titre de cette partie de thèse, l'expression « éthique » sous la forme de « po-éthique » au lieu de l'expression « morale ». En ce qui concerne ce mot-valise emprunté à Michel Deguy¹³³¹, il montre que la poétique de Ponge n'est pas limitée au domaine esthétique, mais comprend aussi l'éthique. Comme le dit Pinson, « la lecture d'un poème ne se réduit nullement à la recherche d'un plaisir du texte »¹³³² ; le lecteur, comme le souligne Yves Bonnefoy, « s'intéresse surtout à des modèles de vie, enseignements pour la sienne »¹³³³. La lecture d'un poème, qui « peut influencer, à sa manière, le cours d'une vie »¹³³⁴, nous suggère de dépasser « stade esthétique » et d'opter pour un « stade éthique », c'est-à-dire une « po-éthique »¹³³⁵. La « po-éthique » de Ponge « met l'accent sur l'existence comme “violent besoin” de rester “intégré au monde” et sur une connivence première avec les choses »¹³³⁶ : « Avant d'être un sujet, dit Pinson, l'homme habite une matérialité du monde où le logos se perd dans la nuit »¹³³⁷. Si, après avoir parcouru sa physique et son esthétique, notre thèse examine en dernier la problématique de l'éthique de Ponge, ce n'est pas parce que son éthique a une moindre importance, mais plutôt parce que sa physique et son

¹³³⁰ Dans *Spinoza, philosophie pratique*, Deleuze résume les trois points sur lesquels l'Éthique de Spinoza diffère de la Morale : 1. Dévalorisation de la conscience au profit de la pensée : *Spinoza le matérialiste*, 2. Dévalorisation de toutes les valeurs, et surtout du bien et du mal au profit du « bon » et du « mauvais » : *Spinoza l'imoraliste*, 3. Dévalorisation de toutes les « passions tristes » au profit de la joie : *Spinoza l'athée* (Voir Gilles Deleuze, « Chapitre II : Sur la différence de l'éthique avec une morale », *Spinoza, philosophie pratique, op. cit.*, p. 27-43). Cela correspond à une triple dénonciation : de la « conscience », des « valeurs », et des « passions tristes » (*Ibid.*, p. 27). Nous allons préciser, dans « Ponge et le plan éthique » du deuxième chapitre de cette partie, la différence entre l'éthique et la morale chez Spinoza.

¹³³¹ Gérard Farasse et Bernard Veck, *Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*, Presses Universitaires du Septentrion, 1999, p. 81.

¹³³² Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve*, Champ Vallon, 2002, p. 81.

¹³³³ Yves Bonnefoy, « Poésie et liberté », *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990.

¹³³⁴ Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve, op. cit.*, p. 81.

¹³³⁵ *Ibid.* : « Si elle “ne fait rien arriver”, du moins la lecture peut-elle ainsi influencer, à sa manière, le cours d'une vie. C'est suggérer du même coup la réalité, pour la poésie, d'un “stade éthique” – ou, mieux, “po-éthique” – par lequel elle cesse de se réduire à cette alternative ruineuse d'un “stade religieux” où elle se verrait créditée d'un absolu pouvoir et d'un “stade esthétique” où elle ne pourrait qu'être subversion par la forme et pour la forme ».

¹³³⁶ Jean-Claude Pinson, « La poésie contemporaine et le sacré », *Habiter en poète, art. cit.*, p. 122.

¹³³⁷ *Ibid.*

esthétique éclairent son éthique. Dans cette partie, nous examinerons la relation qui existe entre la Nature et l'homme, puis nous traiterons de l'art de vivre de Ponge inspiré par la Nature.

Chapitre I : La Nature et l'homme

Ponge avoue dans les « Pages bis, IV » (1944) que, s'il a parlé des choses, c'est pour parler de l'homme. L'école des choses est de la haute école qui révèle la nature de l'homme :

J'ai commencé déjà, à travers le Parti pris lui-même, puis par la Lessiveuse, le Savon, enfin l'Homme. La lessiveuse, le savon, à vrai dire, ne sont encore que de la haute école ; c'est l'Homme qui est le but (Homme enfin devenu centaure, à force de se chevaucher lui-même...).¹³³⁸

Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de notre thèse, l'objectivisme poétique de Ponge ne signifie point l'abandon du sujet lyrique ou de l'homme, mais il vise plutôt à une redécouverte de l'homme dans la Nature. En effet, l'homme ne peut se découvrir que hors de soi. Cette stratégie poétique de Ponge trouve un bon résumé dans une expression que Baudelaire présente dans « Mon cœur mis à nu » : « De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là »¹³³⁹. Comme on le voit dans « L'Amour et le Crâne » de Baudelaire, considéré comme l'*ekphrasis* d'une gravure de Hendrick Goltzius (1558-1616) saturée d'allégories de la mort¹³⁴⁰, l'existence de l'homme est fragile, à l'instar « des bulles rondes qui montent dans l'air » et qui vont bientôt éclater. En ce sens, condamné par le temps à la mort,

¹³³⁸ « Pages bis, IV », *Proèmes*, I, p. 211-212.

¹³³⁹ Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », *Journaux intimes*, t. I, *op. cit.*, p. 676.

¹³⁴⁰ Dans cette gravure, un enfant potelé, la jambe gauche posée à terre, vient de placer sa cuisse droite sur un crâne, tout en soufflant dans une pipette d'où sortent des bulles. Le mouvement est encore sensible dans la draperie qui s'envole derrière lui. On voit, à gauche, un vase de fleurs, et, à droite, une cassolette où brûlent des parfums. Au-dessous une légende en vers latins : « Qui y échappera ? En un instant cette vie brève, sujette à une mort certaine, se perd comme une fumée, une petite bulle, une fleur. [...] ». On y découvre facilement les allégories de la mort qui, s'opposant au symbole de vie comme un enfant-cupidon, évoquent directement la vanité et la fugacité de la vie, telles que le crâne, les bulles rondes, les nuages, les fleurs. Dans les œuvres de Baudelaire, l'allégorie de la mort n'est pas directe. Mais la mort est implicitement évoquée dans les scènes de la vie quotidienne, par exemple par les figures montrant la décrépitude humaine, les nuages, les rues brumeuses, le crépuscule du matin, les passants, la foule, etc. Les images allégoriques sont fragmentées partout dans les choses. « L'allégorie baroque, dit Benjamin, ne voit le cadavre que de l'extérieur. Baudelaire le voit de l'intérieur » (Walter Benjamin, *Paris, capitale du 19^e siècle ; le livre des passages*, trad. par J. Lacoste, Paris, CERF, 1993, p. 684).

l'homme « assis sur » sa mort¹³⁴¹ est une vapeur éphémère qui se dissipe dans l'air ; il est, comme le dit Ponge, « un drôle de corps, qui n'a pas son centre de gravité en lui-même »¹³⁴². Mais il est en même temps un « je » indéniable, un « rouage sacré », selon les termes de Ponge, qui a de la compassion pour « tout ce qui gémit », « tout ce qui roule », « tout ce qui chante », « tout ce qui parle »¹³⁴³ ; il refait la légende des êtres humains qui souffrent de la vie pour la raconter à lui-même « en pleurant »¹³⁴⁴. Ainsi, le « je » se découvre par les autres. Le propre des vrais poètes est de savoir sortir d'eux-mêmes. C'est l'homme qui comprend en lui-même cette tension entre la dépersonnalisation et la personnalité. Le progrès de l'esprit humain ne sera possible qu'à partir de cette tension : « Le sujet moderne, dit Collot, peut s'accomplir dans cette dépossession, en s'ouvrant à l'altérité du monde, des mots et des êtres »¹³⁴⁵.

Ponge croit que, pour connaître l'homme, on doit d'abord s'adresser aux choses qui fournissent des modèles de vie tout en lui rappelant qu'il n'est qu'un être naturel. Car les études se concentrant uniquement sur l'homme ne permettent pas à l'homme de sortir du manège humain, tandis que les études sur les choses lui permettent de se rendre compte de son existence dans la Nature. Ainsi, il s'agit ici de l'altérité constituée par les choses. Nous examinerons comment Ponge tend à retrouver l'altérité des choses, et comment un nouvel humanisme serait possible à partir de cette altérité.

¹³⁴¹ Charles Baudelaire, « L'Amour et le Crâne », *Les Fleurs du mal*, t. I, *op. cit.*, p. 119 : « L'Amour est assis sur le crâne / De l'Humanité, / Et sur ce trône le profane, / Au rire effronté, // Souffle gaiement des bulles rondes / Qui montent dans l'air, / Comme pour rejoindre les mondes / Au fond de l'éther. // Le globe lumineux et frêle / Prend un grand essor, Crève et crache son âme grêle / Comme un songe d'or. // J'entends le crâne à chaque bulle / Prier et gémir : / – “Ce jeu féroce et ridicule, / Quand doit-il finir ? // Car ce que ta bouche cruelle / Éparpille en l'air, / Monstre assassin, c'est ma cervelle, / Mon sang et ma chair !” »

¹³⁴² « L'objet, c'est la poétique », *L'Atelier contemporain*, II, P. 657.

¹³⁴³ Charles Baudelaire, « Enivrez-vous », *Le Spleen de Paris*, t. I, *op. cit.*, p. 337.

¹³⁴⁴ Charles Baudelaire, « Les Fenêtres », *Le Spleen de Paris*, t. I, *op. cit.*, p. 339.

¹³⁴⁵ Michel Collot, *La matière-émotion*, *op. cit.*, p. 51.

1. Retrouver l'altérité dans la Nature

La thématique de « sortir de soi » en tant que source d'un nouveau lyrisme matérialiste, qui a déjà été traitée dans la deuxième partie de ce travail, ne pourrait être limitée au seul domaine esthétique. Elle s'appliquera aussi dans le domaine éthique, parce qu'il s'agit, pour l'homme, de se réaliser dans la Nature. En effet, la Nature est un champ de l'altérité où l'homme peut se découvrir. Comme nous l'avons vu, selon Ponge, le lyrisme caractérisé par l'effusion sentimentale ne peut pas sortir d'un « ronron poétique » dans la mesure où il ne traite que des sentiments humains. Il en est de même pour les enjeux éthiques. Si l'on ne tient compte que des relations entre les hommes, l'esprit humain ne peut y trouver de vrais modèles à son bonheur et à sa liberté. Pour que l'homme puisse se renouveler et progresser, il devrait donc réfléchir sur son existence à travers les relations avec d'autres choses dans la Nature.

Nous étudierons d'abord le problème de l'altérité en nous référant à l'éthique de l'Autre de Lévinas ainsi qu'à la poétique de la compassion de Baudelaire, puis nous mettrons en lumière un nouvel humanisme issu de cette altérité.

La supplication des choses

Ponge avoue que c'est « dans le mutisme habituel de l'objet » que « la garantie de la nécessité d'expression se trouve »¹³⁴⁶. Car « “le mutisme-jusqu'à présent” nous paraît un beau jour insupportable »¹³⁴⁷. Pourtant, plus il s'enfonce dans le monde muet des choses, plus il se rend compte que le monde est en réalité plein de volonté de l'expression. Comme nous l'avons étudié dans la deuxième partie, la Nature est déjà de l'ordre du « pré-texte ». Le mutisme des choses ne veut pas dire que les choses sont dépourvues de leur capacité d'expression, mais il signifiera plutôt une

¹³⁴⁶ « L'Éillet », *La Rage de l'expression*, I, p. 357 : « Sans doute seulement ceci, le point suivant : ... où je choisis comme sujets non des sentiments ou des aventures humaines mais des objets les plus indifférents possible... où il m'apparaît (instinctivement) que la garantie de la nécessité d'expression se trouve dans le mutisme habituel de l'objet ».

¹³⁴⁷ « Braque le Réconciliateur », *Le Peintre à l'étude*, I, p. 131.

rupture profonde de la communication entre l'homme et les choses. La Nature muette attend d'être lue par l'homme ; l'homme devrait répondre à cet appel silencieux. Le poète comme Ponge est un être sensible à la muette supplication des choses :

Il reconnaîtra aussitôt l'importance de chaque chose, et la muette supplication, les muettes instances qu'elles font qu'on les parle, à leur valeur, et pour elles-mêmes, – en dehors de leur valeur habituelle de signification.¹³⁴⁸

Chaque chose est tombée dans la « non-signification »¹³⁴⁹ du monde. En tant qu'Autre, elle sollicite le poète d'« être attentif » à son existence et de le lui exprimer à juste titre afin qu'elle puisse sortir de son lourd silence.

On voit là que la « supplication » pongienne des choses rejoint la « sollicitation » lévinasienne de l'Autre qui évoque ma responsabilité envers lui : « Dans l'expression, dit Lévi-Strauss, un être se présente lui-même. L'être qui se manifeste assiste à sa propre manifestation et par conséquent en appelle à moi. Cette assistance, n'est pas le neutre d'une image, mais une sollicitation qui me concerne de sa misère et de sa Hauteur »¹³⁵⁰. Aborder Autrui, selon Lévinas, « c'est donc recevoir d'Autrui au-delà de la capacité du Moi »¹³⁵¹. Le moi rencontre surtout l'Autre comme « le visage », puisque le visage dévoile son être : « La présentation du visage me met en rapport avec l'être »¹³⁵². L'Autre en tant que visage en appelle à « moi » de sa misère, de sa faim, sans que je puisse être sourd à son appel ; la nudité totale de ses yeux me sollicite de l'accueillir : « L'infini se présente comme visage dans la résistance éthique qui paralyse mes pouvoirs et se lève dure et absolue du fond des yeux sans défense dans sa nudité et sa misère »¹³⁵³. Le visage me parle et m'invite à une relation sans commune mesure avec un pouvoir qui s'exerce. La rencontre avec l'Autre ne se médiatise jamais par un quelconque principe a priori. Le moi rencontre directement l'Autre en tant que visage nu. Dans cette rencontre, l'altérité de l'Autre en tant qu'« autre absolument autre » est acceptée sans réserve par moi, puis ma

¹³⁴⁸ « Les Façons du regard », *Proèmes*, I, p. 173.

¹³⁴⁹ « Pages bis, VI », *Proèmes*, I, p. 215 : « Oui le Parti Pris naît à l'extrémité d'une philosophie de la non-signification du monde (et de l'infidélité des moyens d'expression) ».

¹³⁵⁰ Emmanuel Lévinas, *Totalité et in fini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, 1971, p. 218.

¹³⁵¹ *Ibid.*, p. 43.

¹³⁵² *Ibid.*, p. 233.

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 218.

totalité est mise en pièces. Le moi lévinasien se rend vers l'autre étranger et hétérogène qui n'appartient plus à ma totalité, et qui ne peut pas être réduit au Même par moi. Pour Lévinas, c'est d'abord le moi qui peut annuler son identité : « Mais l'analyse qui conduisit à mes conclusions ne partait ni d'un Dieu, ni d'un esprit, ni d'une personne, ni d'une âme, ni d'un *animal rationnel*. Chacun de ces termes est substance identique. Se dédire de son identité est affaire de Moi »¹³⁵⁴. Le moi et l'autre en tant que devenir sont en train de subir sans cesse le changement ; si bien que l'on ne peut présupposer, ni l'autre identique qui doit être saisi par le moi, ni le moi identique qui veut saisir l'autre. L'autre ainsi que le moi maintiennent la profondeur substantielle irréductible d'autant plus qu'ils sont les modes exprimant la substance. L'autre en tant que autre absolument autre est, dans un sens, un univers infini. Dans ce contexte, il s'agit de « l'idée de l'infini » lévinasienne par rapport à l'autre. L'autre demeure « infiniment transcendant, infiniment étranger »¹³⁵⁵. L'altérité n'est donc pas relative : « Autrui n'est pas autre d'une altérité relative comme, dans une comparaison, les espèces, fussent-elles ultimes, qui s'excluent réciproquement, mais qui se placent encore dans la communauté de leur genre. L'altérité d'Autrui ne dépend pas d'une qualité quelconque qui le distinguerait de moi, car une distinction de cette nature impliquerait précisément entre nous cette communauté de genre qui annule déjà l'altérité »¹³⁵⁶. En résumé, l'autre est l'autre en tant qu'idée de l'infini qui ne peut pas se réduire à « une totalité divine ou humaine »¹³⁵⁷. Ainsi, l'analyse de l'autre commence par le moi et termine par « le dépassement du subjectif »¹³⁵⁸. Certes, la présence de l'Autre devant moi est un événement qui, en me rappelant une responsabilité envers lui, m'ouvre à l'humanité et qui permet finalement de me trouver : « C'est seulement en abordant Autrui que j'assiste à moi-même »¹³⁵⁹.

Mais, est-il possible d'accueillir complètement l'Autre sans s'occuper de soi-même ? Pour accueillir l'Autre, on doit d'abord s'oublier soi-même, c'est-à-dire

¹³⁵⁴ Emmanuel Lévinas, *Entre nous, Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris, Bernard Grasset, 1991, p. 76.

¹³⁵⁵ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, op. cit., p. 211.

¹³⁵⁶ *Ibid.*

¹³⁵⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹³⁵⁸ *Ibid.*

¹³⁵⁹ *Ibid.*, p. 194.

sortir de soi-même, mais ce n'est pas facile. Le texte « Faune et Flore » nous montre la difficulté de sortir de soi-même et il nous montre aussi comment une chose peut être considérée comme un être de visage :

Ils n'ont pas de voix. Ils sont à peu de chose près paralytiques. Ils ne peuvent attirer l'attention que par leurs poses. Ils n'ont pas l'air de connaître les douleurs de la non-justification. [...] Malgré tous leurs efforts pour « s'exprimer », ils ne parviennent jamais qu'à répéter un million de fois la même expression, la même feuille. Au printemps, lorsque, las de se contraindre et n'y tenant plus, ils laissent échapper un flot, un vomissement de vert, et croient entonner un cantique varié, sortir d'eux-mêmes, s'étendre à toute la nature, l'embrasser, ils ne réussissent encore que, à des milliers d'exemplaires, la même note, le même mot, la même feuille.

*L'on ne peut sortir de l'arbre par des moyens d'arbre.*¹³⁶⁰

Les arbres croient pouvoir recouvrir toute la nature avec leurs feuilles en sortant d'eux-mêmes. Mais cette tentative se révélera illusoire ; ils ne peuvent pas sortir d'eux-mêmes quels que soient les efforts qu'ils fassent. Les chansons qu'ils chantent ne touchent personne, puisqu'elles sont composées des mêmes notes. On peut lire ici sans difficulté la critique du lyrisme d'effusion qui répète toujours le même sujet qu'est l'homme. L'homme, qui ne sait pas sortir de son manège et de son ronron poétique, souffre d'« une irrémédiable excroissance »¹³⁶¹. La volubilité sans contrôle de la raison n'est qu'un bruit, qu'un narcissisme. Après des milliers d'efforts pour sortir de soi-même, les arbres se rendent compte qu'ils ne sont que des êtres faisant partie de la Nature, et qu'il y a un abîme infranchissable entre eux et les autres. Ils ne peuvent pas atteindre entièrement la nature en tant qu'autre absolument autre. Il en est de même pour l'homme : « Il y a toujours du rapport à l'homme... ce ne sont pas les choses qui parlent entre elles mais les hommes entre eux qui parlent des choses et l'on ne peut aucunement sortir de l'homme »¹³⁶².

Mais la distance située entre eux est paradoxalement l'unique possibilité d'accepter l'Autre comme tel. S'il n'y pas de distance entre le sujet et l'objet, l'altérité de l'objet peut être absorbée par mon identité. Le moi ne « se

¹³⁶⁰ « Faune et Flore », *Le Parti pris des choses*, I, p. 42-43.

¹³⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

¹³⁶² « Raisons de vivre heureux », *Proèmes*, I, p. 197.

solidarise »¹³⁶³ avec l'Autre qu'à travers cette distance. Cette distance infranchissable entre les choses permet de considérer l'Autre comme un être de *visage* ayant une personnalité. En fait, les arbres semblent n'avoir ni de visage ni de voix ; on ne peut donc pas savoir s'ils se sentent bien ou pas, s'ils connaissent « les douleurs de la non-justification ». Il semble qu'ils n'aient pas d'états intérieurs tels que le désir, l'intention. Mais il n'en est pas moins vrai qu'ils peuvent s'exprimer bien qu'ils n'aient pas de visage. Ils ont un bon moyen d'expression : leurs feuilles. En un sens, les feuilles sont leur voix et leur tronc est leur visage. On est vraiment devant « un dieu avec visage »¹³⁶⁴ très expressif. Une rencontre avec un arbre suppose ainsi une relation affective comme si on était devant une personne.

Selon Lévinas, le simple fait que l'Autre se présente avec le visage nu devant nous nous rappelle qu'on doit l'accueillir, quel qu'il soit, et respecter sa « vie ». En fait, l'Autre n'est rien d'autre que l'« autre moi »¹³⁶⁵ absolument autre. C'est par ce respect envers l'Autre que peut commencer une rencontre sacrée avec l'Autre. Lévinas appelle cette rencontre sacrée l'*épiphanie*, au sens où l'Autre « m'aborde à partir d'une dimension de hauteur »¹³⁶⁶ comme un Dieu. C'est pour cela que l'on ne peut ni dominer ni posséder l'Autre : « Le visage, écrit Lévinas, se refuse à la possession, à mes pouvoirs. Dans son épiphanie, dans l'expression, le sensible, encore saisissable se mue en résistance totale à la prise »¹³⁶⁷. L'Autre en tant qu'absolument autre est un être comparable à Dieu ; voilà pourquoi on doit avoir du respect pour lui-même, même s'il m'approche le visage émacié. L'autre est mon frère et ma sœur que je dois nourrir, soigner et à qui je dois parler ; il réveille ainsi en moi une fraternité¹³⁶⁸. La « poétique de l'épiphanie »¹³⁶⁹ de Ponge se réalise aussi par

¹³⁶³ « Introduction au "Galet" », *Proèmes*, I, p. 202 : « Je me solidarise d'ailleurs entièrement aussi bien avec la mer qu'avec la falaise qu'elle attaque et avec le galet qui s'en trouve par la suite créé »

¹³⁶⁴ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 215 : « Je ne lutte pas avec un dieu sans visage, mais réponds à son expression, à sa révélation. »

¹³⁶⁵ Cette expression « autre moi », bien sûr, n'a rien à voir avec « alter ego » phénoménologique comme l'indique Lévinas comme suit : « En tant que phénoménologie, elle reste dans le monde de la lumière, monde du moi seul qui n'a pas autrui en tant qu'autrui, pour qui autrui est un autre moi, un alter ego connu par la sympathie, c'est-à-dire par le retour à soi-même » (Emmanuel Lévinas, *Entre nous*, *op. cit.*, p. 145).

¹³⁶⁶ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 236.

¹³⁶⁷ *Ibid.*, p. 215.

¹³⁶⁸ *Ibid.*, p. 235 : « C'est ma responsabilité en face d'un visage me regardant comme absolument étranger – et l'épiphanie du visage coïncide avec ces deux moments – qui constitue le fait originel de la fraternité ».

la rencontre sacrée avec des objets mésestimés, négligés, oubliés, et par le rétablissement de leurs droits inaliénables. Le poème intitulé « Les Fenêtres » de Baudelaire montre bien comment le visage de l'Autre réveille ma responsabilité envers lui. La chambre d'une vieille femme est l'endroit « profond », « mystérieux », « fécond », « éblouissant » ; dans ce trou noir, « vit la vie, rêve la vie, souffre la vie »¹³⁷⁰. Le poète, qui sympathise avec cette « femme mûre », déchiffre les innombrables légendes de cette femme ridée et pauvre : « Par-delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant »¹³⁷¹.

La vie individuelle des choses et la sympathie

La fraternité avec les choses, chez Ponge, s'exprime surtout par l'anthropomorphisme. En effet, Ponge personnifie beaucoup de choses dans sa poésie¹³⁷². Or, cet anthropomorphisme ne doit pas être un prétexte pour blâmer Ponge d'avoir traité les choses selon les intérêts humains, ou, comme le fait Sartre, d'affirmer les choses en niant l'homme. En fait, Sartre reproche à Ponge de décrire les choses comme des êtres avec une vie intérieure, alors qu'il décrit les hommes comme des êtres sans vie intérieure : « Le galet a un intérieur, l'homme non : mais il se perd pour que le galet existe »¹³⁷³. Aux yeux de Sartre, Ponge s'intéresse moins à « approfondir notre condition humaine » qu'à « acquérir des sentiments

¹³⁶⁹ Philippe Met, « Pour une poétique mineure : Francis Ponge et la pratique du carnet », *Recherches sur la francophonie*, Université de Séoul, n° 18, 2008, p. 147 : « Cette poétique de l'épiphanie du familier, du simple, du banalement quotidien nous renvoie bien sûr au Ponge "poète des objets", en particulier ceux qui sont mésestimés, négligés, oubliés, méprisés – invisibles à force d'être côtoyés, utilisés ou consommés ».

¹³⁷⁰ Charles Baudelaire, « Les Fenêtres », *Le Spleen de Paris*, t. I, *op. cit.*, p. 339.

¹³⁷¹ *Ibid.*

¹³⁷² À ce propos, voir « La déshumanisation et l'humanisation » du premier chapitre de la première partie de notre thèse.

¹³⁷³ Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses », *Situations I*, *art. cit.*, p. 291.

nouveaux »¹³⁷⁴. Mais sa critique manque ce que Ponge veut dire, parce que, pour Ponge, il s'agit d'approfondir la condition de l'homme et des choses à la fois. Son anthropomorphisme montre plutôt qu'il tient à traiter subtilement les choses avec « respect », comme si elles étaient une personne ayant sa propre « vie ». Si Ponge traite l'homme et les choses sur un même plan, c'est qu'ils partagent une dimension commune qu'est la *vie* : « Donc, ni Dieu ni l'homme n'existent : mais *la vie* existe, elle est immortelle (ce qui revient à affirmer que la matière est la seule réalité) »¹³⁷⁵.

Pour Ponge, si la guêpe est une chose touchante, ce n'est pas parce qu'elle a des comportements particuliers, mais c'est parce qu'elle a surtout « une vie intérieure » :

Leur apparition comporte un élément certain de merveilleux, parce que leur raison d'être n'est pas seulement de se déplacer, ou de transporter, mais qu'ils ont une activité intime, généralement assez mystérieuse. Assez savante. Ce qu'on appelle avoir une vie intérieure.¹³⁷⁶

« Le Galet », un objet cosmogonique, est d'autant plus touchant que, contrairement aux idées reçues, il est une chose ayant « une vie intérieure » :

Les végétaux, les animaux, les vapeurs et les liquides, à mourir et à renaître tournent d'une façon plus ou moins rapide. La grande roue de la pierre nous paraît pratiquement immobile, et, même théoriquement, nous ne pouvons concevoir qu'une partie de la phase de sa très lente désagrégation.

Si bien que contrairement à l'opinion commune qui fait d'elle aux yeux des hommes un symbole de la durée et de l'impassibilité, l'on peut dire qu'en fait la pierre ne se reformant pas dans la nature, elle est en réalité la seule chose qui y meure constamment.¹³⁷⁷

Le galet, qui subit l'amenuisement continu jusqu'à sa démolition totale au cours du temps, est vraiment un être vital ; il est une chose qui « meurt constamment ». Dans le lieu commun, il est un symbole de la durée et de l'impassibilité, mais il est en réalité une « existence » inquiétante. On comprend qu'il y a la « vie » dans le galet comme dans l'homme. Pour le poète, le galet n'est plus un simple objet esthétique, mais plutôt une personne vivante.

¹³⁷⁴ *Ibid.*

¹³⁷⁵ « Notes pour mon Picasso-Draeger », *Nouveau nouveau recueil*, III, II, p. 1272.

¹³⁷⁶ « La Guêpe », *La Rage de l'expression*, I, p. 340.

¹³⁷⁷ « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 53.

Cette idée de Ponge dans laquelle la notion de vie s'applique même aux êtres inanimés sera soutenue par la définition du corps de Spinoza. Selon l'interprétation de Spinoza par Deleuze, un corps se définit de deux façons simultanées ; l'une est cinétique, l'autre est dynamique.¹³⁷⁸ Dans la cinétique, un corps se définit par des rapports de lenteur et de vitesse des particules qui le constituent. Dans la dynamique, un corps se définit par le pouvoir d'affecter d'autres corps et d'être affecté par d'autres corps. Ce qui est important dans les deux cas, c'est « concevoir la vie, chaque individualité de vie, non pas comme une forme, ou un développement de forme, mais comme un rapport complexe entre vitesses différentielles, entre ralentissement et accélération de particules »¹³⁷⁹, et comme le pouvoir d'affecter d'autres corps et d'être affecté par d'autres corps. Revenons à notre galet. Il est un corps vital qui connaît ses douleurs intérieures représentées par les désagréments de ses composants internes ; et il est aussi un corps vital qui est affecté par les agents extérieurs tels que le rocher, l'eau, le vent, l'air, en les affectant également. Si l'on se contente de vérifier seulement la dureté du galet considéré comme un être en soi, cela veut dire que l'on n'a rien compris de sa vie individuelle. Ponge désire découvrir l'individualité ainsi qu'une personnalité dans le galet : « Aussi bien, le galet est-il exactement la pierre à l'époque où commence pour elle l'âge de la personne, de l'individu, c'est-à-dire de la parole »¹³⁸⁰. Comme le dit Ponge dans « Entretiens 1978 », il a voulu conférer des caractères individuels et personnels aux choses présentes dans tous les textes du *Parti pris des choses* :

Tous les textes du *Parti pris des choses* comportent un art poétique, c'est-à-dire que, lorsque je dis « une rhétorique par objet », je dis que le caractère, au sens psychologique, qui est le complexe de qualités (ou de défauts), qui est enfermé dans mon texte, c'est-à-dire les traits de caractère de *La Figue*, c'est comme le caractère d'un héros de roman. C'est un complexe de qualités

¹³⁷⁸ Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*, op. cit., p. 165 : « Comment Spinoza définit-il un corps ? Un corps quelconque, Spinoza le définit de deux façons simultanées. D'une part, un corps, si petit qu'il soit, comporte toujours une infinité de particules : ce sont les rapports de repos et de mouvement, de vitesses et de lenteurs entre particules qui définissent un corps, l'individualité d'un corps. D'autre part, un corps affecte d'autres corps, ou est affecté par d'autres corps : c'est ce pouvoir d'affecter et d'être affecté qui définit aussi un corps dans son individualité. En apparence, ce sont deux propositions très simples : l'une est cinétique, l'autre est dynamique ».

¹³⁷⁹ *Ibid.*, p. 164.

¹³⁸⁰ « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 54.

inouïes ! Inouïes ! Je donne l'exemple souvent du verre, de la matière du verre.¹³⁸¹

Comme le font les romanciers, Ponge souhaite créer les caractères des choses, parce que, à ses yeux, ses héros ne sont plus des êtres en soi inanimés, mais des êtres animés, comme nous composés de chair et d'os. Par exemple, en ajoutant de nouveaux caractères au verre d'eau, Ponge le transforme en une personne et en un héros. Il continue : « Si je dis que le verre est à la fois dur et fragile, eh bien, j'ai créé un caractère. C'est-à-dire qu'il pourrait y avoir un héros de roman qui serait à la fois dur et fragile »¹³⁸². Dans le bois de pins, les pins constituant le bois sont des individus qui ont pu surmonter, par leur solidarité, leur solitude et leur désespoir. Ils ne sont pas des héros douloureux, mais des héros heureux :

Leur assemblée modifia ces êtres qui, seuls, se seraient bellement tordus de désespoir ou d'ennui (ou d'extase), qui auraient supporté tout le poids de leurs gestes, ce qui aurait finalement constitué de très belles statues de héros douloureux. Mais leur assemblée les a délivrés de la malédiction végétale. Ils ont faculté d'abolir leurs expressions premières, permission d'oublier.¹³⁸³

Nous avons fait remarquer que ce ne sont pas des choses bidimensionnelles, mais des choses tridimensionnelles dotées d'une caisse de résonance qui touchent esthétiquement Ponge. Le caractère tridimensionnel, sinon quadridimensionnel de la chose (si on tient compte de la dimension du *temps* de la chose) est encore important dans le domaine éthique, parce que les choses sont plus proches des personnes dotées de qualités complexes que de simples objets réductibles à quelques traits. Or, l'individualité et la personnalité retrouvées dans les choses n'ont rien à voir avec la perfection. Car les choses comme les hommes ne sont que des erreurs de la Nature. La quantité d'erreur constitue la vie ou l'existence :

Le quantum d'*erreur* étant alors exactement ce qu'on nomme *vie* ou *existence*. (D'où le caractère *baroque* de la vie).

¹³⁸¹ « Entretien, 1978 », *Textes hors recueil*, II, p. 1424.

¹³⁸² *Ibid.*

¹³⁸³ « Le Carnet du Bois de pins », *La Rage de l'expression*, I, p. 401.

La *particularité* de l'erreur étant ce qu'on appelle *personnalité* ou *caractère*... Et, quant à moi (ou au parti pris des choses), *ce qu'il s'agit de définir*. La particularité de la damnation de chaque chose.¹³⁸⁴

La damnation de la Nature devient caractère et particularité des choses. Les choses en tant qu'erreurs sont des êtres voués à la finitude. Si les choses, aux yeux de Ponge, sont belles, c'est qu'elles ne perdent pas leur tranquillité malgré leur fatalité :

La mort n'est-elle pas présente dans la pulsation normale du cœur, dans le tempo normal de la respiration ? — Certes, elle y est présente, mais elle y va sans précipitation.

Entre le paisible et le fatal, Chardin tient un méritoire équilibre.

Le fatal, quant à moi, m'est d'autant plus sensible qu'il va d'un pas égal, sans éclats démonstratifs, va de soi.

Voilà donc la « santé ».

Voilà notre beauté.

Quand tout se réordonne, sans endimanchement, dans un éclairage de destin.

Voilà aussi pourquoi la moindre nature morte est paysage métaphysique.¹³⁸⁵

La mort avance d'un pas égal ; c'est-à-dire qu'elle est toujours présente dans la vie : « tout instant est fatal »¹³⁸⁶. Les poètes et les artistes sont « initiateurs à une réalité du monde »¹³⁸⁷ à la fois tragique et tranquille :

Qu'ils se bornent à vous communiquer leur propre émotion, leur surprise, leur émerveillement, leur sentiment de l'inouï, du fatal, voire du tragique en présence de la réalité quotidienne. Qu'ils ne vous proposent pas de la changer, mais seulement de la voir – et cela, dans les conditions mêmes de paix, de sécurité, de tranquillité, de confort, d'équilibre – évidemment factices – dont vous jouissez alors, dans le même temps.¹³⁸⁸

Les choses comme l'escargot qui font de leur existence une œuvre d'art mènent leur vie « sans éclats démonstratifs » en se confiant à la Nature « sans endimanchement ». Pour Ponge, les choses qui savent maintenir leur tranquillité et

¹³⁸⁴ « ERRARE DIVINUM », *Pratiques d'écriture*, II, p. 1016.

¹³⁸⁵ « De la nature morte et de Chardin », *L'Atelier contemporain*, II, p. 665-666.

¹³⁸⁶ *Ibid.*, p. 666.

¹³⁸⁷ « Appendice IV », *Le Savon*, II, p. 413.

¹³⁸⁸ *Ibid.*, p. 414.

leur mesure incarnent la beauté et la santé. Si la métaphysique peut se définir, comme nous l'avons déjà vu dans la première partie, comme une physique sur la physique, c'est-à-dire comme une réflexion profonde sur le monde sensible, et si elle a donc pour but de réfléchir sur le sens de la mort et de la vie des choses sensibles, la moindre chose devient « paysage métaphysique ». Les grands signes ne sont pas aux cieux, mais sur la terre et aux vies terrestres.

La raison pour laquelle la beauté des choses est à la fois tragique et touchante est qu'elles maintiennent leur quiétude en affirmant même leur fatalité, d'où adviennent la fraternité et l'amour des choses : « La beauté serait donc à la fois tragique et touchante, absurde (bizarre) et touchante. L'amour et la fraternité des créatures découlant aussi de cela »¹³⁸⁹. C'est dans le « Cageot » que la sympathie des choses est marquante :

Agencé de façon qu'au terme de son usage il puisse être brisé sans effort, il ne sert pas deux fois. Ainsi dure-t-il moins encore que les denrées fondantes ou nuageuses qu'il enferme.¹³⁹⁰

Les choses vouées à la mort ne peuvent vivre deux fois. C'est le sens existentiel de l'expression « il ne sert pas deux fois ». Le cageot est plus fragile que les fruits qu'il porte. Une fois utilisé, il est jeté sans retour à la voirie. Sa fragilité et sa fatalité suffisent à Ponge pour le rendre sympathique. On retrouve dans « la Crevette » une pareille pitié :

Non, à n'en pas douter elle vit tout autant que ces chars malhabiles, et connaît, quoique dans une condition moins terre à terre, toutes les douleurs et les angoisses que la vie partout suppose... Si l'extrême complication intérieure qui les anime parfois ne doit pas nous empêcher d'honorer les formes les plus caractéristiques, d'une stylisation à laquelle elles ont droit, pour les traiter au besoin ensuite en idéogrammes indifférents, il ne faut pas pourtant que cette utilisation nous épargne les douleurs sympathiques que la constatation de la vie provoque irrésistiblement en nous : une exacte compréhension du monde animé sans doute est à ce prix.¹³⁹¹

¹³⁸⁹ « ERRARE DIVINUM », *Pratiques d'écriture*, II, p. 1016.

¹³⁹⁰ « Le Cageot », *Le Parti pris des choses*, I, p. 18.

¹³⁹¹ « La Crevette », *Le Parti pris des choses*, I, p.47- 48.

Le mouvement rapide des crevettes semble à Ponge révéler leur complication intérieure, voire leur douleur, bien qu'il lui donne parfois « une lâche illusion » et une impression d'« idéogrammes indifférents ». Ponge éprouve de la compassion pour les crevettes dont les douleurs ne seront pas différentes des nôtres. Pourtant il n'en est pas moins vrai que Ponge sympathise plus facilement avec des objets proches de l'homme qu'avec d'autres objets inanimés. Par exemple, parmi trois objets dans « les trois boutiques », la viande inspire à Ponge de la compassion, tandis que « la contemplation du bois et du charbon est une source de joies aussi faciles que sobres et sûres » : « Quant à la viande, un tremblement à sa vue, une espèce d'horreur ou de sympathie m'oblige à la plus grande discrétion »¹³⁹². On pourrait dire, comme l'indique Benoît Auclerc¹³⁹³, que les poèmes du *Parti pris des choses* mettent l'accent sur la « sympathie », même si le mot *sympathie* n'est présent que dans ces trois poèmes. Car, sans sympathie pour les choses, il serait impossible de contempler et de décrire en profondeur la vie des choses.

Ponge sympathise également avec les hommes et avec les choses dans « La Gare » qui est comparée au corps humain :

Il s'est formé depuis un siècle dans chaque ville ou bourg de quelque importance [...].

Un quartier phlegmoneux, sorte de plexus ou de nodosité tubéreuse, de ganglion pulsatile, d'oignon lacrymogène et charbonneux,

Gonflé de rires et de larmes, sali de fumées.

Un quartier matineux, où l'on ne se couche pas, où l'on passe les nuits.

Un quartier quelque peu infernal où l'on salit son linge et mouille ses mouchoirs.

Où chacun ne se rend qu'en des occasions précises, qui engagent tout l'homme, et même le plus souvent l'homme avec sa famille, ses hardes, ses bêtes, ses lares et tout son saint-frusquin. [...]

Où les hommes et les chevaux en long ne sont qu'à peine différenciés et mieux traités que les ballots, bagages et caisses de toutes sortes. [...]

Un lieu d'efforts maladroits et malheureux, où rien ne s'accomplit sans grosses difficultés de démarrage, manœuvre et parcours, sans bruits de forge ou de tonnerre, raclements, arrachements.¹³⁹⁴

¹³⁹² « Les Trois boutiques », *Le Parti pris des choses*, I, p. 41.

¹³⁹³ Benoît Auclerc, *Lecture, réception et déstabilisation générique chez Francis Ponge et Nathalie Sarraute (1919-1958)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Yves Debreuille, Université Lumière Lyon 2, 2006, p. 121.

¹³⁹⁴ « La Gare », *Pièces*, I, p. 736.

Le poète compare la gare à un corps humain malade en s'appuyant sur la terminologie de la médecine comme *phlegmoneux*, *plexus*, *nodosité*, *ganglion*. Ce corps malade représente une *vie* au sens deleuzien et spinoziste, puisqu'il s'agit, dans la gare, des rapports de lenteur et de vitesse des choses. En effet, la gare est caractérisée par des déplacements incessants de diverses choses comme les animaux, les bagages, les hommes. Or, les hommes n'y occupent pas une place privilégiée. Ce sont plutôt les animaux et les bagages qui partent et arrivent avec les hommes. Les hommes ne sont que des parties de la gare. En ce sens, la gare est une métaphore de la Nature où aucune hiérarchie entre les choses n'est autorisée. Toutes les choses y souffrent de leur vie, mais elles sont sympathiques, puisqu'elles font des « efforts maladroits et malheureux ».

La compassion de Ponge pour les êtres se trouvant dans la gare « infernale » nous rappelle sans difficulté celle de Baudelaire pour les hommes qui souffrent de la vie dans le monde décrit comme un « enfer »¹³⁹⁵. De même que Ponge sympathise avec les choses rejetées, bafouées, de même Baudelaire sympathise avec les êtres humains vieux, malades, abandonnés. Ce n'est pas pour les riches, mais pour les pauvres faibles et ruinés que Baudelaire ressent de la pitié : « Ces retraites ombreuses [les allées dans les jardins publics] sont les rendez-vous des éclopés de la vie. / C'est surtout vers ces lieux que le poète et le philosophe aiment diriger leurs avides conjectures. Il y a là une pâture certaine. Car s'il est une place qu'ils dédaignent de visiter, comme je l'insinuais tout à l'heure, c'est surtout la joie des riches. Cette turbulence dans le vide n'a rien qui les attire. Au contraire, ils se sentent irrésistiblement entraînés vers tout ce qui est faible, ruiné, contristé, orphelin »¹³⁹⁶. Baudelaire n'hésite pas à se diriger volontiers vers « les inventeurs malheureux », « les gloires avortées », « les cœurs brisés », « toutes ces âmes tumultueuses et fermées »¹³⁹⁷ afin de déchiffrer d'innombrables légendes « dans ces traits rigides ou abattus, dans ces yeux caves et ternes, ou brillants des derniers éclairs de la lutte,

¹³⁹⁵ Charles Baudelaire, « Épilogue », *Le Spleen de Paris*, t. I, *op. cit.*, p. 364.

¹³⁹⁶ Charles Baudelaire, « Les Veuves », *Le Spleen de Paris*, t. I, *op. cit.*, p. 292.

¹³⁹⁷ *Ibid.*

dans ces rides profondes et nombreuses, dans ces démarches si lentes ou si saccadées »¹³⁹⁸, et d'y découvrir les fleurs de leur vie.

Comme nous l'avons vu dans le poème « Le Cageot », Ponge éprouve une réelle sympathie pour les êtres inanimés :

Eh bien ! Je tiens à dire quant à moi que je suis bien autre chose, et par exemple qu'en dehors de toutes les qualités que je possède en commun avec le rat, le lion, et le filet, je prétends à celles du diamant, et je me solidarise d'ailleurs entièrement aussi bien avec la mer qu'avec la falaise qu'elle attaque et avec le galet qui s'en trouve par la suite créé.¹³⁹⁹

Sartre retrouve ici « un animisme naïf incompatible avec le matérialisme »¹⁴⁰⁰, mais les efforts de Ponge à trouver des liens de parenté avec les choses ne sont pas aussi mystiques que le pense Sartre. Ponge, qui est attentif à la supplication des choses, n'aura aucune raison de ne pas sympathiser avec toutes les formes de la vie, y compris celle des êtres inanimés. Le sentiment d'une solidarité avec les choses peut être justifié même sur le plan physique. L'homme a l'eau de mer en soi : « Entre l'eau des larmes et l'eau de mer il ne doit y avoir que peu de différences »¹⁴⁰¹ ; il est également constitué du pré : « Lieu habitable, promenable, surface (étendue limitée) [...] préparée par la nature pour notre allongement notre réparation et notre nourriture »¹⁴⁰². En fait, l'homme, comme la terre, n'est qu'un « mélange émouvant du passé des trois règnes, tout traversé, tout infiltré »¹⁴⁰³. En d'autres termes, pour que l'homme puisse apparaître sur la Terre, « tout y a concouru : non seulement la chair des trois règnes, mais l'action des trois autres éléments : l'air, l'eau, le feu »¹⁴⁰⁴. L'homme, puisqu'il est formé à partir du monde, communique avec la « chair du monde »¹⁴⁰⁵. Son corps *propre* n'est pas *propre* en réalité, puisqu'il « participe d'une

¹³⁹⁸ *Ibid.*

¹³⁹⁹ « Introduction au "Galet" », *Proèmes*, I, p. 202.

¹⁴⁰⁰ Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses », *Situations I, art. cit.*, p. 268.

¹⁴⁰¹ « L'Eau des larmes », *Pièces*, I, p. 740-741.

¹⁴⁰² *La Fabrique du Pré*, II, p. 477.

¹⁴⁰³ « La Terre », *Pièces*, I, p. 749.

¹⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 750.

¹⁴⁰⁵ Merleau-Ponty élabore la notion de *la chair du monde* dans *Le Visible et l'invisible*. Par exemple, « c'est par la chair du monde qu'on peut en fin de compte comprendre le corps propre » (*Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 299). ; « La chair du monde est indivision de cet Être sensible que je suis » (p. 303).

intercorporéité complexe, fondement de l'intersubjectivité »¹⁴⁰⁶. Ainsi, Ponge sympathise avec toutes les formes de vie, tandis que Baudelaire sympathise seulement avec les êtres humains. Pourtant, les deux poètes ont en commun la solidarité avec les Autres. De même que Baudelaire souhaite que l'homme qui souffre de la douleur de la vie « fleurisse comme une fleur », de même Ponge souhaite que les choses qui souffrent de « toutes les douleurs et les angoisses que la vie partout suppose »¹⁴⁰⁷ trouvent leur source de joie ici et maintenant.

En réponse à la supplication des choses, le poète ne désire pas seulement donner la parole aux choses, mais il désire aussi leur rendre la vie propre en les glorifiant. C'est là que se rejoignent son esthétique et son éthique :

Ceux qui n'ont pas la parole, c'est à ceux-là que je veux la donner.
Voilà où ma position politique et ma position esthétique se rejoignent.
Rabaisser les puissants m'intéresse moins que glorifier les humbles.¹⁴⁰⁸

La responsabilité du poète en tant que « suscitateur »¹⁴⁰⁹ consiste à relever les êtres humbles comme « le galet, l'ouvrier, la crevette, le tronc d'arbre, et tout le monde inanimé, tout ce qui ne parle pas »¹⁴¹⁰. Le poète s'écrie : « Debout ! les damnés de la terre »¹⁴¹¹. Ils ne sont plus des objets impersonnels qui n'excitent que l'intérêt esthétique de l'homme, mais ils sont, ainsi que l'homme, des sujets éthiques dotés de personnalité individuelle.

2. Un nouvel humanisme et le salut matériel de l'homme

La poésie de Ponge ne pourrait pas être considérée comme une entreprise anti-humaniste, même si elle s'adresse davantage aux choses qu'à l'homme. Car le but de sa « po-éthique » est d'élargir le lieu commun de l'éthique par la réflexion sur la vie

¹⁴⁰⁶ Michel Collot, *La matière-émotion, op. cit.*, p. 32.

¹⁴⁰⁷ « La Crevette », *Le Parti pris des choses*, I, p.47- 48.

¹⁴⁰⁸ « Je suis un suscitateur » (1942), *Nouveau nouveau recueil*, I, II, p. 1171.

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*

¹⁴¹⁰ *Ibid.*

¹⁴¹¹ *Ibid.*

des choses. C'est sa vocation d'écrivain. Le fait même qu'il parle prouve son intérêt pour l'homme. Sartre écrit : « Ponge est humaniste. Puisque parler, c'est être homme, il parle pour servir l'humain en parlant »¹⁴¹². À la différence de la plupart des éthiques qui définissent l'homme à l'intérieur de l'homme, Ponge tend à définir l'homme à l'extérieur de l'homme, c'est-à-dire dans sa relation avec la Nature afin de les réconcilier, d'où un nouvel humanisme. Nous examinerons dans un premier temps une nouvelle définition de l'homme donnée par Ponge qui n'est pas sans rapport avec son matérialisme. Ensuite nous étudierons le dépassement du nihilisme et le salut de l'homme dans la Nature.

Une nouvelle définition de l'homme

Pour Ponge, l'appétit d'absolu n'est pas loin de l'esprit religieux : « Qu'est-ce que cet appétit d'absolu ? Un reliquat de l'esprit religieux. Une projection. Une extériorisation vicieuse »¹⁴¹³. Pour Ponge, l'idée de Dieu n'est qu'une extériorisation vicieuse que l'homme a projetée hors de lui. En d'autres termes, ce n'est pas Dieu qui a créé l'homme, mais c'est l'homme lui-même qui, d'après son image, a créé Dieu. La religion est « née du besoin de justifier l'apparent désordre de l'univers par l'affirmation d'un ordre ou la confiance en des desseins supérieurs, que le petit esprit de chacun serait incapable de discerner »¹⁴¹⁴. Aux yeux de Ponge, il est déplorable que l'homme souscrive à une idée de Dieu, « un créateur possible »¹⁴¹⁵, issue de son imagination, comme s'il existait substantiellement. On retrouve, chez Nietzsche, la même critique du « Dieu conceptuel »¹⁴¹⁶. Selon lui, la croyance en Dieu n'est qu'une obéissance à une image qui a été produite par la stimulation nerveuse. Bien qu'il n'y ait aucune causalité entre la simulation nerveuse et l'image produite, l'image est absolutisée comme si elle était unique et nécessaire, parce qu'elle a été

¹⁴¹² Jean-Paul Sartre, « L'Homme et les choses », *Situations I*, art. cit., p. 248.

¹⁴¹³ « Notes premières de "L'Homme" », *Proèmes*, I, p. 228.

¹⁴¹⁴ « AD LITEM », *Proèmes*, I, p. 199.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*

¹⁴¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Philosophical writings*, New York, The continuum Publishing company, 1997, p. 93.

simplement reproduite historiquement des millions de fois. Autrement dit, si un rêve se répète éternellement, il passera pour réel¹⁴¹⁷. Pour Ponge, Pascal n'est qu'un « mauvais maître »¹⁴¹⁸ qui encourage cette séduction ; il est le type même de l'« idéologie patheuse »¹⁴¹⁹. La pensée tragique ne renforce que la croyance en une transcendance¹⁴²⁰. Ponge souligne que l'on doit réintégrer cette idée de Dieu en l'homme lui-même : « Il a sorti de lui-même l'idée de Dieu. Il faut qu'il la réintègre en lui-même »¹⁴²¹. Avec cette réintégration, l'homme pourrait sortir « des brumes et des fumées religieuses et métaphysiques, – des désespoirs »¹⁴²². Pour réintégrer l'idée de Dieu en lui-même, il est important de replacer l'homme dans la Nature :

Il faut remettre l'homme à sa place dans la nature : elle est assez honorable.
Il faut replacer l'homme à son rang dans la nature : il est assez haut.¹⁴²³

Il s'agit là d'un naturalisme de Ponge. L'enquête philosophique de l'homme doit se développer, non plus à partir d'une superstition inventée par la philosophie dogmatique comme l'« esprit pur » de Platon, mais en continuité avec les sciences naturelles. Son naturalisme rejettera toutes les formes de « surnaturalisme » (moral ou religieux) qui placent l'esprit au-dessus de la nature et qui font de lui un principe explicatif des phénomènes humains par une causalité spirituelle. La pensée de Ponge dans laquelle toutes les choses (y compris l'homme et ses produits spirituels comme la littérature) sont machines à l'instar de celle de Descartes devrait être considérée dans le cadre de ce naturalisme. Le naturalisme de Nietzsche considère aussi l'homme comme une machine. Il écrit : « Ce que l'on comprend aujourd'hui de l'homme n'excède pas ce que l'on peut comprendre de lui en tant que machine »¹⁴²⁴.

¹⁴¹⁷ Voir *Ibid.*, p. 95.

¹⁴¹⁸ *Pour un Malherbe*, II, p. 118.

¹⁴¹⁹ « Pages bis II », *Proèmes*, I, p. 209.

¹⁴²⁰ Note 7 sur « Notes premières de “L'Homme” », I, p. 991 : « La pensée de Pascal est le type même de “idéologie patheuse” (« Pages bis, II », I, p. 209), qui met une conception pessimiste de l'existence au service de la croyance en une transcendance. Ponge n'a de cesse de s'en démarquer, le rangeant au nombre des “mauvais maîtres” ».

¹⁴²¹ « Notes premières de “L'Homme” », *Proèmes*, I, p. 225.

¹⁴²² *Ibid.*, p. 229.

¹⁴²³ *Ibid.*, p. 225.

¹⁴²⁴ Nietzsche, *L'Antichrist*, § 14, trad. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974, p. 25 : « En ce qui concerne les animaux, Descartes est le premier qui, avec une admirable audace, ait osé concevoir l'animal en tant que *machine* : toute notre physiologie s'efforce de prouver cette thèse. Mais, comme il est logique, nous ne mettons plus l'homme à part, ainsi que Descartes le faisait

Il souligne que l'origine de l'homme ne se trouve ni dans l'« esprit », ni dans la « nature divine », mais dans le processus général de l'évolution des espèces naturelles¹⁴²⁵. L'homme n'est que l'animal le plus fort. Il n'est en rien le « couronnement de la création »¹⁴²⁶ : « Nous nous défendons par ailleurs d'une vanité qui, là aussi, pourrait se faire à nouveau indiscrete : celle de croire que l'homme serait la grande finalité secrète de l'évolution animale »¹⁴²⁷. Il souligne aussi tout comme Ponge qu'il est important de replacer l'homme dans la nature : « Replonger l'homme dans la nature ; faire justice des nombreuses interprétations vaniteuses, aberrantes et sentimentales qu'on a griffonnées sur cet éternel texte primitif de l'homme naturel »¹⁴²⁸. Le texte primitif de l'homme naturel doit être lu, non par l'esprit pur, mais par l'esprit scientifique. Selon lui, l'homme doit se tenir « en face de l'autre nature, avec les yeux sans peur d'un Œdipe et les oreilles bouchées d'un Ulysse, sourd à tous les appeaux des vieux oiseleurs métaphysiques qui lui flûtent depuis trop longtemps »¹⁴²⁹. Pour Nietzsche comme pour Ponge, la finalité de la nature et de l'homme est ainsi refusée. Pour Ponge, il faut une nouvelle conception de l'homme qui soit replacée dans la nature, et qui ne prétende plus être la mesure de toute chose :

Oui, nous travaillons à un renouvellement des esprits, mais *non* en ce qui concerne leurs rapports sociaux (si, quand même): plutôt, en ce qui concerne leur rapport avec le monde muet.

Oui, nous travaillons à une nouvelle conception de l'homme par l'homme, mais *non* selon la vieille idée d'une suprématie ou précellence quelconque de l'homme sur les autres espèces.¹⁴³⁰

encore : ce que l'on comprend aujourd'hui de l'homme n'excède pas ce que l'on peut comprendre de lui en tant que machine ».

¹⁴²⁵ *Ibid.* : « Nous ne cherchons plus l'origine de l'homme dans l'« esprit », dans la « nature divine », nous l'avons replacé au rang des animaux. Il est pour nous l'animal le plus fort, parce qu'il est le plus rusé : l'esprit dont il est doué n'en est qu'une conséquence ».

¹⁴²⁶ *Ibid.*

¹⁴²⁷ *Ibid.*

¹⁴²⁸ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, § 230, *op. cit.*, p. 150.

¹⁴²⁹ *Ibid.*

¹⁴³⁰ *Pour un Malherbe*, II, p. 124.

Le statut de l'homme dans la Nature n'est pas si « bas ». En effet, l'homme est doté de moyens suffisants pour s'en féliciter : l'instinct, la science, la morale et la littérature :

Qu'il se félicite plutôt : il dispose de moyens pour :

1° s'y tenir en équilibre : l'instinct (semblable à celui de ces magots à cul de plomb qui se redressent toujours), la science, la morale (c'est-à-dire l'art de la santé physique et mentale) ;

2° l'exprimer, la réfléchir, se défaire de tout complexe d'infériorité à son égard : la littérature, les arts.¹⁴³¹

Malgré l'apparent désordre de l'univers, « la chose est possible », et « nous en avons assez de signes manifestes au cours de notre lutte même avec nos moyens d'expression »¹⁴³².

Ce nouvel homme ne se définit que dans une relation avec la nature. Ponge donne, d'un point de vue matérialiste, une nouvelle définition simple et impressionnante de l'homme :

Une certaine vibration de la nature s'appelle l'homme.¹⁴³³

Selon Ponge, l'homme n'est rien d'autre qu'une vibration de la Nature ; cette vibration peut être considérée comme une traduction pongienne des chocs continus et rapides des atomes provoqués par le *clinamen* dans la physique d'Épicure. Ce point de vue scientifique sur la Nature de Ponge n'est pas sans rapport avec les découvertes scientifiques privilégiant les notions telles que les ondes et les vibrations qui permettent d'expliquer le développement de la vie et de la conscience¹⁴³⁴. Cette définition de l'homme est révélatrice d'un nouveau statut de l'homme dans la nature. L'homme n'est qu'un « rouage non privilégié de ce grand Corps Physique »¹⁴³⁵. Selon Ponge, l'homme doit se concevoir comme un phénomène de la nature :

¹⁴³¹ « Notes premières de “L'Homme” », *Proèmes*, I, p. 225.

¹⁴³² « AD LITEM », *Proèmes*, I, p. 199.

¹⁴³³ « Notes premières de “L'Homme” », *Proèmes*, I, p. 228.

¹⁴³⁴ Note 5 sur « Notes premières de “L'Homme” », *Proèmes*, I, p. 990.

¹⁴³⁵ *Pour un Malherbe*, II, p. 169.

Parler ainsi, c'est montrer autant de modestie que de courage, autant de lucidité que de prétention, c'est se montrer assez « matérialiste » en somme pour se concevoir seulement un organisme comme un autre, un « phénomène » de la Nature comme un autre, se proclamer, s'accepter, se vouloir tel.¹⁴³⁶

Il n'est qu'un « mollusque homme »¹⁴³⁷, « déposé ici-bas par la Nature »¹⁴³⁸. L'existence de l'homme est soutenue par des « vibrations continues » de la Nature :

L'homme (comme espèce) se maintient par des vibrations continues, par une multiplication incessante des individus. Voilà peut-être l'explication de la multiplication des individus de même type dans l'espèce : l'espèce maintient son *idée* à la faveur de cette multiplication, elle s'en rassure...¹⁴³⁹

Cette conception de l'homme doit tenir compte de cette définition :

Une des décisions de la nature, ou des résultats (une des coagulations fréquentes) de la nature est l'homme. Une de ses réalisations (la nature s'y réalise).

Influx de vie dans les proportions choisies. Symétrie du corps de l'homme. Complexité intime. Mais la nature se réalise entièrement sans doute dans chacune des coagulations qu'elle réussit.¹⁴⁴⁰

Cette définition met en évidence une appartenance de l'homme à la Nature. La Nature se réalise *dans* l'homme caractérisé par la symétrie. La définition matérielle de l'homme est remplacée vingt ans après par une définition onirique ; selon Ponge, l'homme est non seulement une certaine vibration de la nature mais, aussi un rêve immédiat de la Matière :

Probablement, tout et tous – et nous-mêmes – ne sommes-nous que des rêves immédiats de la divine Matière.¹⁴⁴¹

Cette nouvelle définition de l'homme semble plus ou moins panthéiste au sens spinoziste du mot. Pourtant, l'idée principale que Ponge se fait de l'homme n'a pas

¹⁴³⁶ « Texte sur Picasso », *L'Atelier contemporain*, II, p. 729.

¹⁴³⁷ « Notes pour un coquillage », *Le Parti pris des choses*, I, p. 40.

¹⁴³⁸ « Texte sur l'électricité », *Lyres*, I, p. 510.

¹⁴³⁹ « Notes premières de "L'Homme" », *Proèmes*, I, p. 227.

¹⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 228-229.

¹⁴⁴¹ « À la rêveuse matière », *Nouveau recueil*, II, p. 337.

changé. Seulement, la Nature est remplacée par la Matière et la vibration par les rêves¹⁴⁴².

L'homme est un résultat de la vibration de la Nature, mais les résultats de la vibration ne sont pas toujours positifs. La même force de la vibration de la Nature entraîne également des résultats négatifs. La négativité de la Nature se révèle surtout par sa cruauté envers ses éléments. L'ordre naturel est « aussi cruel que la loi sociale »¹⁴⁴³. La Nature personnifiée dans « La Fin de l'automne » est exemplaire :

Le dépouillement se fait en désordre. Toutes les portes de la salle de scrutin s'ouvrent et se ferment, claquant violemment. Au panier, au panier ! La Nature déchire ses manuscrits, démolit sa bibliothèque, gaule rageusement ses derniers fruits.¹⁴⁴⁴

La Nature n'est qu'une « destructrice ». Elle n'a rien à voir avec les aspects positifs tels que la vie, la naissance, l'harmonie. La Nature détruit « rageusement » tout ce qu'elle a créé. À la différence de « Vénus créatrice » de Lucrèce, elle est en quelque sorte « Vénus destructrice ». La Nature est cruelle, puisqu'elle veut « assurer la subsistance de ses créatures aux dépens les unes des autres » :

Il semble qu'à considérer les êtres du point de vue où leur période *d'existence* peut être saisie tout entière d'un seul coup d'œil intellectuel, les événements les plus importants de cette existence, c'est-à-dire les circonstances de leur naissance et de leur mort, prouvent une propension fâcheuse de la Nature à assurer la subsistance de ses créatures aux dépens les unes des autres, – qui ne saurait avoir pour conséquence chez chacune d'entre elles que la douleur et les passions.¹⁴⁴⁵

Les événements les plus importants pour chaque être, comme sa naissance et sa mort, sont « presque négligeables »¹⁴⁴⁶ du point de vue général de la Nature. Les douleurs de toute créature provoquées par la Nature fâcheuse sont incomparables ;

¹⁴⁴² Cependant, des nuances existent entre ces deux définitions. La première définition est teintée de la pensée mécanique comme le fonctionnement, le rouage, l'horlogerie, etc., tandis que la deuxième définition est teintée d'une ambiance plus ou moins mystérieuse et religieuse.

¹⁴⁴³ Michel Collot, notice sur « AD LITEM », *Proèmes*, I, p. 981.

¹⁴⁴⁴ « La Fin de l'automne », *Le Parti pris des choses*, I, p. 16.

¹⁴⁴⁵ « AD LITEM », *Proèmes*, I, p. 200.

¹⁴⁴⁶ *Ibid.*

elles sont différentes de celles « dues à tels accidents ou maladies »¹⁴⁴⁷, puisqu'elles sont dues au « sentiment de sa non-justification »¹⁴⁴⁸. C'est pourquoi la Nature (ou l'Être) doit être considérée « non plus comme une pleine positivité opposée au néant, mais comme intégrant sa propre négation »¹⁴⁴⁹. En ce sens, la Nature est « abîme et non plénitude »¹⁴⁵⁰. Il n'est donc pas étonnant de voir que Ponge s'intéresse dès sa jeunesse à la conception de l'*imperfection* de la Nature¹⁴⁵¹. Selon lui, l'homme est « *Errare divinum* »¹⁴⁵² ; il est donc obligé de supporter « le poids de ces erreurs »¹⁴⁵³ : « Enfin c'est nous qui *sommes* à proprement parler (ou à vrai dire) ces erreurs »¹⁴⁵⁴. Il est naturel que la Nature semble chaos :

La *Nature* (le monde extérieur) est *chaos-matière épaisse*. Chaos de passé et avenir : de cimetière et germes, de cadavres en décomposition et vers (gainés d'énergie).

La Nature est : Chaos-nourricier.

Oui, il faut y plonger (c'est à quoi, sans qu'il le veuille, chaque individu, chaque personne est fatalement conduit (par la vie et la mort). Mourir et renaître. (Que le monde renaisse, la moindre chose.)¹⁴⁵⁵

Pourtant, le chaos n'est pas toujours négatif. Il est aussi positif. En effet, il nourrit les êtres vivants par ses « cadavres ». Les plantes germent sur les cadavres « en décomposition » ; et les vers s'en nourrissent aussi. Les animaux se nourrissent à leur tour de ces plantes et de ces vers. C'est ainsi que la mort assure, paradoxalement, la continuité de la vie. Le chaos s'affirme dans l'enchaînement de la mort et de la vie¹⁴⁵⁶. La mort n'est plus aux antipodes de la vie, mais elle la

¹⁴⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁴⁸ *Ibid.*

¹⁴⁴⁹ Michel Collot, *La poésie moderne et la structure d'horizon*, op. cit., p. 33.

¹⁴⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, op. cit., p. 106.

¹⁴⁵¹ Note 1 sur « L'harmonie des erreurs », *Pratiques d'écriture*, II, p. 1655 : « “La promenade dans nos serres” proclamait dès 1919 la “divine nécessité de l'imperfection” ».

¹⁴⁵² « *ERRARE DIVINUM* », *Pratiques d'écriture*, p. 1016.

¹⁴⁵³ *Ibid.*

¹⁴⁵⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵⁵ « Joca Seria », *L'Atelier contemporain*, II, p. 616-617.

¹⁴⁵⁶ Dans *Hamlet*, on rencontre dans les paroles de Hamlet une image frappante du cycle matérielle par l'enchaînement de la mort et de la vie qui ignore la hiérarchie sociale : « HAMLET : [...] Nous engraissons toutes les autres créatures pour nous engraisser ; et nous nous engraissons nous-mêmes pour les infusoires. Le roi gras et le mendiant maigre ne sont qu'un service différent, deux plats pour la même table. Voilà la fin. / LE ROI : Hélas ! hélas ! / HAMLET : Un homme peut pêcher avec un ver qui a mangé d'un roi, et manger du poisson qui s'est nourri de ce ver. / LE ROI : Que veux-tu dire par-là ? / HAMLET : Rien. Je veux seulement vous montrer comment un roi peut faire un

conditionne. C'est le mode de l'existence du savon qui nous montre non seulement symboliquement, mais aussi matériellement la coexistence de la mort et de la vie ; car le savon est « quelque chose de plus matériel et peut-être de moins naturel, quelque chose d'artificiel et de volubile, quelque chose à la fois qui se déploie, se développe et qui se perd, s'exténue dans le même temps »¹⁴⁵⁷. Ainsi, un chaos, caractérisé par les aspects *négatifs* comme le désordre et la mort, devient en fait condition *positive* du cosmos. Les erreurs ne sont donc pas négatives, mais positives :

Errare humanum est... Divinum atque... Et peut-être faut-il donner comme définition du monde : les erreurs de Dieu. Erreurs positives et non (seulement) défauts. Variété.¹⁴⁵⁸

La variété des choses n'est possible que par des erreurs de Dieu, c'est-à-dire par des erreurs positives. L'homme n'est que le résultat des erreurs positives. Si la Nature n'avait pas produit une telle diversité, l'homme n'aurait pas pu entrer sur la scène de la Nature. Les choses, résultats d'erreurs positives, constituent la Nature, et l'horlogerie de la Nature marche en ordre. L'homme, faisant partie de cette horlogerie¹⁴⁵⁹, doit se concevoir comme un rouage parfaitement indispensable : « Engrené, certes, parmi les autres, mais aussi important qu'aucun d'eux et donc sans sujet de souffrir d'aucun complexe (d'infériorité ou de non-justification) »¹⁴⁶⁰. Il est à noter que, comme l'indique Jean Pierrot, en sortant de plus en plus du pessimisme historique, Ponge multiplie dans les années 1950 des manifestations où il affirme la réconciliation de la Nature et de l'homme, comme dans les textes qu'on a déjà cité

voyage à travers les boyaux d'un mendiant » (William Shakespeare, *Hamlet*, Paris, GF-Flammarion, 1979, p. 334). Cette série du cycle nous montre bien combien le monde baroque se matérialise.

¹⁴⁵⁷ *Le Savon*, II, p. 368.

¹⁴⁵⁸ « Préface », *Nouveau nouveau rec ueil, I II*, II, p. 1318 ; « Texte sur Picasso », *L'Atelier contemporain*, II, p. 738.

¹⁴⁵⁹ Dans la philosophie de Spinoza, l'homme fait aussi partie de la Nature : « Il est impossible que l'homme ne soit pas une partie de la Nature et ne puisse éprouver d'autres changements que ceux qui se peuvent connaître par sa seule nature et dont il est cause adéquate » (Baruch Spinoza, *Éthique*, Quatrième partie « De la servitude de l'homme ou des forces des affections », Proposition IV, *op. cit.*, p. 224).

¹⁴⁶⁰ « Texte sur l'électricité », *Lyres*, I, p. 506.

tels que « Joca Seria » (1951), « Texte sur l'électricité » (1954), *Pour un Malherbe* (1951-1957)¹⁴⁶¹. Les erreurs positives engendreront l'harmonie des erreurs¹⁴⁶² :

L'Harmonie des Erreurs de la divinité : voilà le monde, le *fonctionnement* du monde.

Le Monde que nous connaissons ne serait donc pas – selon Leibniz – le meilleur des mondes possibles. Il y aurait seulement à constater que Les Erreurs se compensent ou s'harmonisent, de façon à fonctionner.¹⁴⁶³

Notre Monde (ou Nature) en tant qu'erreur n'est pas le meilleur. Cependant il n'est pas non plus le pire, puisqu'il nous offre une possibilité d'harmonie dans la mesure où l'homme a un sens de l'« équilibre » *méta-physique* : « La notion de l'homme est proche de la notion d'équilibre »¹⁴⁶⁴.

Ponge, « nietzschéen » : le dépassement du nihilisme

Si Ponge se veut antilittéraire, c'est que la Littérature ne lui apporte ni plaisir esthétique, ni guide moral. C'est pourquoi il parle de scepticisme et de nihilisme :

Oui, le point est là. C'est précisément parce que nous avons été jetés dans un scepticisme, un nihilisme total concernant la Littérature, sa valeur morale, sa compatibilité avec la dignité individuelle, sa *possibilité*, que nous prenons acte (avec quelle joie) de certaines œuvres du passé, ou plutôt de certaines attitudes d'esprit, de certaines positions logiques et morales qu'elles révèlent (ou projets existentiels).¹⁴⁶⁵

Ponge prend acte des œuvres de Malherbe, parce qu'elles lui révèlent la morale et la logique qui permettent de surmonter le scepticisme et le nihilisme. L'anti-

¹⁴⁶¹ Voir Pierrot *Francis Ponge, op. cit.*, p. 80-83.

¹⁴⁶² Il est à noter que le thème des erreurs est également important sur le plan esthétique. Ponge, qui était obsédé par la rigueur de l'expression dans le *Parti pris des choses*, se rend compte que l'imperfection des mots peut lui donner plutôt l'occasion d'atteindre de nouvelles expressions : « Il me faut me tromper de paroles. Il me faut faire confiance à l'erreur des paroles » (*Comment une figure de paroles et pourquoi*, II, p. 99).

¹⁴⁶³ « L'Harmonie des erreurs », *Pratique d'écriture*, II, p. 1017.

¹⁴⁶⁴ « Notes premières de "L'Homme" », *Proèmes*, I, p. 227.

¹⁴⁶⁵ *Pour un Malherbe*, II, p. 65.

lyrisme de Ponge vise ainsi au dépassement du nihilisme et du scepticisme, ce qui marque l'influence de Nietzsche sur lui. En fait, Nietzsche, « un des premiers à soustraire le sujet moderne à l'empire d'une subjectivité close sur elle-même »¹⁴⁶⁶, vise à un nouvel humanisme en dépassant le nihilisme. Il nous semble que Nietzsche et Ponge partagent les mêmes intérêts esthétiques et éthiques. Malgré leur parenté, les références à Nietzsche ne sont pas fréquentes dans l'œuvre de Ponge. Ponge évoque Nietzsche en énumérant les noms de philosophes qu'il aime :

Il y a des systèmes philosophiques plus ou moins harmonieux. Spinoza (Juif naturellement, que nous expliquait à la Sorbonne Brunschvicg – autre Juif), Spinoza est bref et bien construit ; j'aime beaucoup Leibniz pour les mêmes raisons. Finalement, les philosophes qui me plaisent profondément ce sont des gens comme Schopenhauer – j'adore *Le Monde comme volonté et représentation* –, et ceux qui sont de grands poètes, comme Nietzsche, qui a révélé un grand nombre de choses...¹⁴⁶⁷

Pour Ponge, Nietzsche est moins philosophe que poète, voire grand poète qui révèle « un grand nombre de choses ». Dans *La Fabrique du pré*, le nom de Nietzsche s'affiche avec ceux d'Épicure et Borgès :

Le « rien ne se perd, rien ne se crée » des anciens matérialistes (Épicure)
le retour éternel (Nietzsche), le cyclisme (La société du génie) (Borgès).¹⁴⁶⁸

Dans « Réflexions sur Alberto Giacometti », Ponge décrit cette fois Nietzsche comme un destructeur des valeurs :

C'est sans doute que depuis Nietzsche et Baudelaire la destruction des valeurs s'est accélérée.

Elles dégouttent autour de lui, ses valeurs, ses graisses ; pour alimenter son bûcher !

L'homme non seulement n'a plus rien ; mais il n'est plus rien ; que ce JE.

Ça n'a plus de nom... Qu'un pronom !¹⁴⁶⁹

¹⁴⁶⁶ Michel Collot, *La matière-émotion*, op. cit., p. 33

¹⁴⁶⁷ Ghislain Sartoris, « Francis Ponge : entretien familial », *Analyses et réflexions sur Ponge, Pièces. Les mots et les choses*, op. cit., p. 20.

¹⁴⁶⁸ *La Fabrique du Pré*, II, p. 434.

¹⁴⁶⁹ « Réflexions sur Alberto Giacometti », *L'Atelier contemporain*, II, p. 581.

Les vieilles valeurs, qui empêchent l'homme de vivre *résolument*, doivent être détachées de l'homme pour être brûlées. En d'autres termes, il s'agit de « désaffubler »¹⁴⁷⁰ l'homme, puisqu'il est affublé des vêtements horribles de valeurs désuètes, comme la métaphysique, le christianisme, le romantisme. La figure humaine de Giacometti, mince comme le J du pronom Je, représente l'homme qui a perdu sa graisse idéologique :

Restait à trouver l'homme et à le détruire. L'on voit qu'il s'en faut de peu que ce soit fait.

Reconnaissons-le d'abord. Giacometti a trouvé l'homme. Nous parlons de l'homme quelconque que *je* suis, que *je* est. Giacometti est le poète plastique du pronom personnel, de ce J.

L'homme d'aujourd'hui (ne croyons pas que ce soit celui de toujours), l'homme quelconque que je suis : voilà ce que A. Giacometti a réussi à faire tenir debout sur son long pied.¹⁴⁷¹

Ce n'est pas un hasard si l'on rencontre, dans les citations, les noms des trois philosophes, Spinoza, Nietzsche et Épicure qui nous semblent essentiels dans la compréhension de la Nature pongienne. Il est intéressant de voir que le monisme spinoziste, qui consiste à rapprocher la Nature Naturante de la Nature Naturée, s'exprime plus tard chez Nietzsche par une formule impressionnante : « la volonté de puissance » qui vise à rapprocher le monde de l'être et le monde du devenir : « *Imprimer* au devenir le caractère de l'être – c'est la forme supérieure de la volonté de puissance. / Double *falsification*, l'une venant des sens, l'autre de l'esprit, destinées à produire un monde de l'être, du permanent, de l'équivalent, etc. / Dire que tout revient, c'est rapprocher au maximum le monde du devenir et celui de l'être : cime de la contemplation »¹⁴⁷². Selon lui, le monde de l'*Être* au sens métaphysique n'est qu'une invention de l'homme qui vise à la condamnation du monde du devenir : « La condamnation du devenir, le mécontentement à son sujet, proviennent des valeurs attribuées à l'être, une fois que l'on a commencé par inventer ce monde de l'être. / Les métamorphoses de l'être (corps, Dieu, idées, lois naturelles, formules, etc.). / « L'être », en tant qu'apparence ; retournement des

¹⁴⁷⁰ « Entretien avec Breton et Reverdy », *Méthodes*, I, p. 689 : « Il est évidemment indispensable de désaffubler périodiquement la poésie ».

¹⁴⁷¹ « Joca Seria », *L'Atelier contemporain*, II, p. 636.

¹⁴⁷² Friedrich Nietzsche, *La Volonté de puissance*, t. I, *op. cit.*, p. 280.

valeurs ; l'être a été *ce qui confère des valeurs* »¹⁴⁷³. Pour Nietzsche, la tentative de séparation du monde du devenir et du monde de l'être, basée sur l'illusion de la séparation cartésienne du corps et de l'esprit, n'est qu'une « falsification » qui a pour but de condamner le devenir en le subordonnant à l'être. En fait, tout ce qui revient comporte les marques de l'être. Ce qui est permanent n'est donc pas l'être idéalisé, mais le devenir qui revient éternellement. Reconnaître le caractère de l'être dans les apparences, c'est « rapprocher au maximum le monde du devenir et celui de l'être ». Il s'agit, pour Nietzsche, de « l'être en tant qu'apparence », et non de l'être séparé du devenir. Dans *La Naissance de la tragédie*, il souligne que le monde créé par « un dieu artiste, totalement irresponsable et amoral » « pour se soulager de l'angoisse qui lui vient de son excessive plénitude et de la douleur »¹⁴⁷⁴ est « à chaque instant le stade *actuel* de cette guérison de Dieu »¹⁴⁷⁵, et qu'il « ne peut se libérer qu'au moyen de l'apparence »¹⁴⁷⁶.

Baudelaire montre à sa manière dans « Le Masque » que le monde phénoménal ne cache point un autre monde essentiel derrière lui. Derrière le masque, le poète trouve une autre apparence qui est aussi une apparence. Pour lui, la profondeur et l'essence du monde se nichent dans l'apparence elle-même des choses, et cette apparence est paradoxalement la source inépuisable de la beauté¹⁴⁷⁷. Dans « L'Amour du mensonge », le monde est, aux yeux du poète, vide et profond comme les cieux. Pourtant, le monde en apparence ne signifie pas quelque manque ontologique. Il suffit que le monde soit l'apparence pour réjouir le poète¹⁴⁷⁸. Ainsi,

¹⁴⁷³ *Ibid.*

¹⁴⁷⁴ Friedrich Nietzsche, « Essai d'autocritique » (1886), V, *La Naissance de la tragédie*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1949, p. 174.

¹⁴⁷⁵ *Ibid.*

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷⁷ Le poète se tient devant une statue représentant une jeune femme élégante et divine dont la Volupté l'appelle et l'Amour la couronne. Cependant, dès qu'il s'approche d'elle, et qu'il tourne autour de sa beauté, il est bouleversé. Sa face, qui promet le bonheur, se révèle comme un masque. Derrière le masque, il y a un vrai visage de la même femme, mais qui pleure cette fois : « – Mais pourquoi pleure-t-elle ? Elle, beauté parfaite, / Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu, / Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète ? / – Elle pleure insensé, parce qu'elle a vécu ! Et parce qu'elle vit ! Mais ce qu'elle déplore / Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux, / C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore ! / Demain, après-demain et toujours ! – comme nous ! » (Charles Baudelaire, « Le Masque », *Les Fleurs du mal*, t. I, *op. cit.*, p. 24). Le vrai visage n'appartient pas à l'espace métaphysique qui ne connaît ni temps, ni changement, ni devenir dans sa béatitude ontologique rayonnante de la vérité inamovible. En contrepartie, Baudelaire trouve là une vie également soumise au temps, au poids que le temps impose sur les épaules des mortels.

¹⁴⁷⁸ Charles Baudelaire, « L'Amour du mensonge », *Les Fleurs du mal*, t. I, *op. cit.*, p. 99 :

Nietzsche comme Baudelaire tendent à mettre sur le même plan le monde de l'être et le monde du devenir pour le « retournement des valeurs ».

La critique de Nietzsche sur l'être transcendant est à rapprocher de la critique de Ponge sur Dieu selon laquelle celui-ci n'est qu'une extériorisation du désir de l'homme. L'être ainsi inventé (Cause, Dieu, Idées) prétend être plutôt la source de toutes les valeurs qui domine le devenir (effet, choses). Dans cette perspective, le monde du devenir et de la diversité n'est qu'un monde d'apparences sans profondeur, sans essence ; il en découle toutes les sortes de désespoir comme le sentiment absurde du monde. C'est le nihilisme passif, « sentiment creusant du rien »¹⁴⁷⁹ qui rappelle le sentiment de l'absurdité et de la non-signification du monde que critique Ponge. Nietzsche écrit : « Nihilisme en tant que déclin et régression de la puissance de l'esprit : le nihilisme passif : en tant qu'un signe de faiblesse : la force de l'esprit peut être fatiguée, épuisée en sorte que les buts et les valeurs jusqu'alors prévalentes sont désormais inappropriées, inadéquates, et ne trouvent plus de croyance »¹⁴⁸⁰. Or, Nietzsche souhaite racheter le monde sensible en introduisant le monde de l'être dans le monde du devenir. C'est « le nihilisme actif » : « Nihilisme en tant que signe de la puissance accrue de l'esprit : en tant que nihilisme actif. Il peut être un signe de force : la force de l'esprit a pu s'accroître de telle sorte que les buts fixés jusqu'alors (« convictions », articles de foi) ne sont plus à sa mesure »¹⁴⁸¹. A l'inverse du nihilisme passif, le nihilisme actif est un nihilisme créateur. Il veut créer à nouveau le monde par des interprétations nouvelles des choses, c'est-à-dire par le renversement des valeurs. Le nihilisme actif est donc caractérisé par la « gaieté d'esprit », non plus

« Je sais qu'il est des yeux, des plus mélancoliques
Qui ne recèlent point de secrets précieux ;
Beaux écrins sans joyaux, médaillons sans reliques,
Plus vides, plus profonds que vous-mêmes, ô Cieux !

Mais ne suffit-il pas que tu sois l'apparence,
Pour réjouir un cœur qui fuit la vérité ?
Qu'importe ta bêtise ou ton indifférence ?
Masque ou décor, salut ! J'adore ta beauté ! »

¹⁴⁷⁹ Friedrich Nietzsche, *Fragments postumes* (Automne 1887 - Mars 1888), *Œuvres philosophiques complètes*, XIII, trad. Henri-Alexis Baatsch et Pierre Klossowski, éd. Giorgio Colli et Mazzino Montinari, Paris, Gallimard, 1976, 11 [228].

¹⁴⁸⁰ Friedrich Nietzsche, *Fragments postumes* (Automne 1887 - Mars 1888), *op. cit.*, 9 [35].

¹⁴⁸¹ *Ibid.*

par la détresse. Ponge souligne la « volonté de puissance » comme un moteur du dépassement du nihilisme dans la Littérature :

Dans la mesure où Malherbe dédaignait la Littérature, tout en lui assignant des règles on ne peut plus strictes, il est très proche de nous.

Tout en considérant que c'est ce qu'on peut faire de mieux (de plus durable, comme la source de satisfactions incomparables : volonté de puissance, et considération à peu de frais ; en somme comme ce qui se peut faire de plus affranchi... mais il faudrait pourtant que ça paye un peu mieux)...

Je n'entends pas seulement que nous rejetions le donné littéraire, la *littérature* – *jusqu'à nous*, non, notre nihilisme portait sur la possibilité d'être écrivain, sur la justification d'une telle activité. C'est-à-dire qu'en fait nous voulions donc l'être, mais non dans la tranquillité d'esprit. [...] Ceci, bien qu'inconsciemment encore sans doute, déjà peut-être au nom d'une morale de l'objeu.¹⁴⁸²

Pour établir une nouvelle Littérature plus durable qui peut procurer un plaisir incomparable, il faut une « volonté de puissance » qui, tout en résistant au donné littéraire, permet de réaliser de nouvelles valeurs tant esthétiques qu'éthiques. En ce sens, le nihilisme évoqué par Ponge n'est pas un nihilisme négatif, mais un nihilisme positif. La littérature que Ponge méprise est « toute activité artistique pour ainsi dire professionnelle, dans le cadre d'une société »¹⁴⁸³. Il souligne que le nihilisme positif consiste non seulement à résister à l'héritage littéraire qui s'oppose à la morale de l'objeu, mais à le renouveler :

Il se produit une alliance fort curieuse, dès qu'on l'analyse, dans les générations montantes, entre ceux qui se révoltent contre les (ou s'ennuient des) formes traditionnelles de la société, des mœurs et de leurs expressions esthétiques parce qu'ils n'ont rien à dire, qu'ils sont incapables d'admiration et soucieux seulement d'attirer *négativement* l'attention sur eux-mêmes, de se définir négativement et oppositionnellement (négateurs de principe) – et ceux qui se révoltent ou s'ennuient parce qu'ils ont *tout à dire* (à dire *autrement*), qu'ils ont une œuvre *positive* à accomplir.¹⁴⁸⁴

Ceux qui s'ennuient des formes littéraires traditionnelles sans vouloir leur substituer une autre forme littéraire sont les représentants du nihilisme négatif ; en

¹⁴⁸² *Pour un Malherbe*, II, p. 65-66.

¹⁴⁸³ *Ibid.*, p. 66.

¹⁴⁸⁴ *Ibid.*

revanche, ceux qui souhaitent s'exprimer autrement et établir de nouvelles formes littéraires parce qu'ils sont mécontents des formes littéraires traditionnelles sont les représentants du nihilisme positif. Ponge souligne : « N'en déplaise aux paroles elles-mêmes, *étant donné les habitudes que dans tant de bouches infectes elles ont contractées*, il faut un certain courage pour se décider non seulement à écrire mais même à parler »¹⁴⁸⁵. En effet, le silence devant la souillure des paroles et de la morale signifiera finalement qu'il donne son consentement à cet ordre de choses :

Pourquoi les meilleurs, quoi qu'on en dise, ne sont pas ceux qui ont décidé de se taire ? Voilà ce que je veux dire.

Je ne parle qu'à ceux qui se taisent (un travail de suscitation), quitte à les juger ensuite sur leurs paroles. Mais si cela même n'avait pas été dit on aurait pu me croire solidaire d'un pareil ordre de choses ?¹⁴⁸⁶

Pour lui, « le silence est aussi dangereux dans cet ordre de valeurs que possible »¹⁴⁸⁷. Ainsi, l'anti-lyrisme et l'anti-littéralisme de Ponge doivent être considérés sous l'angle du nihilisme positif qui tend à parler autrement *contre* et *pour* pour fonder une nouvelle littérature et une nouvelle morale.

La devise nietzschéenne de « rapprocher au maximum le monde du devenir et celui de l'être » se concrétise, chez Ponge, par l'idée de rapprocher autant que possible l'univers fini et l'univers infini, c'est-à-dire, le langage et la Nature. Ponge estime que les vertus de Rameau viennent de cet effort de rapprocher deux mondes :

On n'en finirait pas, à détailler les vertus de Rameau. D'où lui viennent-elles, surtout ? De ce qu'il vit enfermé dans son langage. Or, qu'est-ce qu'un langage, sinon un univers, mais fini. Comme il est aussi très sensible à la nature – elle, un univers infini – cela l'amène d'une part à adopter une théorie matérialisant la nature (afin d'en faire un univers fini), d'autre part à articuler vers l'infini son langage, afin de rapprocher autant que possible ces deux mondes. Voilà l'origine de ses vertus : rigueur et variété, et de son expression infaillible. Le coup de génie de Rameau est d'avoir considéré chaque instrument et la voix même, de s'être donc considéré lui-même, comme partie de la nature, d'avoir dès lors pratiqué la modulation des sentiments en imitant la modulation des harmoniques naturels.¹⁴⁸⁸

¹⁴⁸⁵ « Des Raisons d'écrire », *Proèmes*, I, p. 196.

¹⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 195.

¹⁴⁸⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸⁸ « La Société du génie », *Méthodes*, I, p. 639.

Si Rameau est un grand homme, c'est qu'il sait mettre la voix de l'homme *fini* au diapason de la Nature *infinie*. Ce rapprochement n'a rien à voir avec la subordination de l'univers fini (=le monde du devenir) à l'univers infini (=le monde de l'être) qui justifie les notions transcendantes comme « Cause, Dieu, Idées ». Si Ponge critique le christianisme, c'est qu'il subordonne l'idée de l'homme fini à l'idée de Dieu infini. Selon lui, cette religion n'est pas fondée sur une confiance en homme :

Je ne crois ni n'espère en rien moi non plus, sinon à la possibilité (et donc au devoir) pour l'homme de vivre, *résolument*, en croyant ni n'espérant en rien. [...] Ce que je reproche justement aux catholiques, c'est de proposer à l'homme une espérance, un idéal en dehors de lui. Le rabaissant ainsi, lui ôtant toute confiance en lui.¹⁴⁸⁹

Celui qui a confiance en soi est un nihiliste positif ; il tend à créer soi-même en aimant sa différence et en la voulant : « Quant à moi, l'idée de ma différence me suffit, et le plus important me paraît être d'accepter, de bien connaître et d'aimer enfin sa différence, de la vouloir »¹⁴⁹⁰. L'homme pongien, en un sens Zarathoustra nietzschéen, espère vivre *résolument* ici et maintenant sans recourir ni à aucune transcendance, ni à aucune « résignation » comme le suicide ; pour lui, ce sont plutôt les objets qui peuvent le sortir de son vieil humanisme : « Voilà des objets à qui nous demandons, car d'eux nous savons l'obtenir, qu'ils nous tirent hors de notre nuit, hors du vieil homme (et d'un soi-disant humanisme), pour nous révéler l'Homme, l'Ordre à venir »¹⁴⁹¹. Par exemple, les choses comme la lessiveuse, l'édredon, ou la figue fournissent à l'homme la « morale de l'avenir »¹⁴⁹². La devise de Ponge n'est pas « Être ou ne pas être ? », mais plutôt « être résolument » :

Mon titre (peut-être) : La Résolution humaine, ou Humain, résolument humain ou Homme, résolument.¹⁴⁹³

¹⁴⁸⁹ Lettre à Camus du 12 septembre 1943, archives Camus de l'I.M.E.C.

¹⁴⁹⁰ « Texte sur l'électricité », *Lyres*, I, p. 506.

¹⁴⁹¹ « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir », *Le Peintre à l'étude*, I, p. 140.

¹⁴⁹² Marcel Spada, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁹³ « Pages bis, VIII », *Proèmes*, I, p. 219. Cette devise n'est pas sans rappeler le titre de Nietzsche (*Humain, trop humain*), ce qui nous confirme une affinité au niveau de la pensée entre Ponge et Nietzsche.

Pour lui, l'homme doit se réaliser dans l'avenir : « L'*Homme* est à venir. L'homme est l'avenir de l'homme »¹⁴⁹⁴. Car l'homme vit dans sa nuit, dans « la préhistoire de l'homme » :

Que nous vivons seulement, depuis la nuit des temps et quand finira la nuit ? – la préhistoire de l'homme. Que l'homme est vraiment à venir. Que nous avons à le construire. Que l'individu, encore, n'existe pas à vrai dire, sinon comme désordre innommable et chaos, plus que la société, que la nature.¹⁴⁹⁵

Il s'agit, pour Ponge, moins d'un vieil humanisme renfermé dans le manège humain, qui décourage l'homme d'une volonté de vivre, que d'un nouvel humanisme, « l'abhumanisme »¹⁴⁹⁶, qui consiste à considérer l'homme comme faisant partie de la nature, et qui nous invite finalement à vivre résolument.

Le salut de l'homme dans le temple immanent de la Nature

L'homme n'a jamais prêté attention aux choses triviales autour de lui ; il ne s'occupe que de lui, que de son salut. Or, aux yeux de Ponge, il est absurde et impossible que l'homme cherche son salut sans s'occuper des choses, puisqu'il n'est ni « un esprit (à convaincre) »¹⁴⁹⁷, ni « un cœur (à troubler) »¹⁴⁹⁸, mais il est « quelque chose après tout de plus matériel et de plus opaque, de plus complexe, de plus dense, de mieux lié au monde et de plus lourd à déplacer »¹⁴⁹⁹. Selon Ponge, l'homme n'est pas « le lieu où Idées et Sentiments prennent naissance »¹⁵⁰⁰, mais le lieu « où les sentiments se confondent et où se détruisent les idées »¹⁵⁰¹. Le mot *salut*

¹⁴⁹⁴ « Notes premières de "L'Homme" », *Proèmes*, I, p. 230.

¹⁴⁹⁵ « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir », *Le Peintre à l'étude*, I, p. 140.

¹⁴⁹⁶ « Déclaration, condition et destin de l'artiste », *Nioque de l'avant-printemps*, II, p. 982 : « Philosophie des philosophies. / Psychologie de l'art. / Les Musées. Le goût de l'ancien. / L'abhumanisme de l'artiste ». Voir note 3 sur « Déclaration, condition et destin de l'artiste », II, p. 1639.

¹⁴⁹⁷ « Le Murmure », *Méthodes*, I, p. 627.

¹⁴⁹⁸ *Ibid.*

¹⁴⁹⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰⁰ *Ibid.*

¹⁵⁰¹ *Ibid.*

désigne étymologiquement « bon état physique », comme on le constate dans des mots voisins comme *saluer* (« souhaiter la santé »), *salutaire*, *salubre*. Or, la santé physique de l'homme dépend des choses, puisque l'homme est *au* monde. L'homme doit donc chercher son salut dans la Nature tout en considérant également le salut des choses. Il souligne, dans une conversation avec le pasteur Jacques Babut durant l'occupation allemande, que le Royaume de Dieu doit venir non seulement chez l'homme, mais aussi chez les choses. Si Dieu existe pour sauver uniquement l'homme, cela prouvera que ce Dieu n'est rien d'autre que l'extériorisation du désir humain :

Nous parlions de ce qu'il appelle le Royaume de Dieu, et moi, d'un autre nom. Et il me disait que la Rédemption, d'après les Écritures, ne serait parfaite pour chaque homme que lorsque ce Royaume serait advenu (cela cadre assez bien avec notre propre théorie)... « Mais encore, me disait-il, faut-il que ce Royaume vienne universellement, non seulement chez les hommes, mais chez les choses... » et il me citait, je crois bien, saint Paul.¹⁵⁰²

Ponge oppose ici « à l'espérance religieuse du pasteur son idéal laïc de rédemption sociale et intellectuelle »¹⁵⁰³, voire universelle. Il reproche au christianisme une rédemption réservée seulement à l'homme. Pour lui, s'il existe une véritable religion, elle devrait parler d'une rédemption de toutes les choses, même de la moindre chose : « Il [l'homme sobre et simple] s'y forge comme il se forge aussi dans l'esprit de quelques hommes, dont moi qui m'occupe *à la fois* de sa rédemption sociale et de la rédemption des choses dans son esprit »¹⁵⁰⁴.

La Nature est, pour Ponge, le temple de la beauté. Or, la tentative esthétique de Ponge de tirer la beauté de l'existence des choses est d'autant plus importante qu'elle implique leur salut ontologique et également le salut de l'homme. Ponge cherche à trouver une possibilité de salut pour l'homme, non pas à partir de l'homme, mais à partir des choses. La plupart des choses de la nature, sans souci métaphysique, font de leur vie une œuvre d'art, tandis que l'homme, obsédé par le souci métaphysique, tend à chercher un Maître ailleurs qu'en lui ou dans la nature. Ainsi, ce que construit

¹⁵⁰² « Appendice au *Carnet du Bois de pins* », *La Rage de l'expression*, I, p. 406.

¹⁵⁰³ Note 1 sur « Pages bis III », *Proêmes*, I, p. 985.

¹⁵⁰⁴ « Notes premières de "L'Homme" », *Proêmes*, I, p. 230.

l'homme qui a perdu le sens de l'équilibre est une cathédrale démesurée. Or, la cathédrale n'intéresse point Ponge ; en revanche, un coquillage lui procure un plaisir incomparable :

Les monuments de l'homme ressemblent aux morceaux de son squelette ou de n'importe quel squelette, à de grands os décharnés : ils n'évoquent aucun habitant à leur taille. Les cathédrales les plus énormes ne laissent sortir qu'une foule informe de fourmis, et même la villa, le château le plus somptueux faits pour un seul homme sont encore plutôt comparables à une ruche ou à une fourmilière à compartiments nombreux, qu'à un coquillage. Quand le seigneur sort de sa demeure il fait certes moins d'impression que lorsque le bernard-l'hermite laisse apercevoir sa monstrueuse pince à l'embouchure du superbe cornet qui l'héberge.¹⁵⁰⁵

La grande cathédrale ou le château ne convient pas au désir de l'homme ; ils ne conviennent qu'à un géant, c'est-à-dire un *Seigneur* au sens double du mot (1^o le maître, dans le système des relations féodales, 2^o Dieu, en tant que souverain des créatures). À la différence de l'homme, le coquillage vit dans une maison à sa taille ; il n'y a « rien de disproportionné à leur être physique »¹⁵⁰⁶. Le bernard-l'hermite n'a même pas le souci de son logement. Il occupe une coquille « à la place du constructeur défunt »¹⁵⁰⁷. La chose, qui sait maintenir l'équilibre et la mesure dans la nature, plaît à Ponge, tandis que l'homme, qui rend un culte à « un énorme colosse »¹⁵⁰⁸ métaphysique, ne lui plaît pas du tout. L'antichristianisme de Ponge s'articule encore dans un contraste entre des monuments humains, par exemple, entre l'église et l'usine. La cheminée d'usine la plus simple et la plus naïve plaît à Ponge, tandis que les flèches de l'église idéologiques ne lui plaisent pas :

Cette fable, entre autres choses, signifie que :
Tandis que les flèches par quoi se terminent encore la plupart des belles constructions idéologiques ne m'atteignent plus,
Pénètrent au contraire profondément dans mon esprit et dans mon cœur,
Les postulations les plus simples, les plus naïves,
Qui ne sont pas faites pour cela.¹⁵⁰⁹

¹⁵⁰⁵ « Notes pour un coquillage », *Le Parti pris des choses*, I, p. 38-39.

¹⁵⁰⁶ « Escargots », *Le Parti pris des choses*, I, p. 27.

¹⁵⁰⁷ « Le Mollusque », *Le Parti pris des choses*, I, p. 24.

¹⁵⁰⁸ « Notes pour un coquillage », *Le Parti pris des choses*, I, p. 39.

¹⁵⁰⁹ « La Cheminée d'usine », *Pièces*, I, p. 770.

À la différence de l'homme métaphysique qui veut toujours quitter la nature, les choses ne quittent pas la nature : « Nous avons tout cela avec le coquillage : nous sommes avec lui en pleine chair, nous ne quittons pas la nature : le mollusque ou le crustacé sont là présents »¹⁵¹⁰. Les choses qui ne veulent pas quitter la nature sont les êtres appartenant au monde ; et leur existence est le véritable temple dont témoignent les rocs qui supportent « la terre végétale »¹⁵¹¹ et qui appartiennent au monde depuis longtemps :

Les plus gros fragments, dalles à peu près invisibles sous les végétations entrelacées qui s'y agrippent autant par religion que pour d'autres motifs, constituent l'ossature du globe.

Ce sont là de véritables temples : non point des constructions élevées arbitrairement au-dessus du sol, mais les restes impassibles de l'antique héros qui fut naguère véritablement au monde.¹⁵¹²

Le latin *religare*, étymologie possible de religion, signifie « attacher »¹⁵¹³. Les choses dans la nature s'agrippent et se supportent, de sorte qu'elles forment par leurs existences une religion *immanente* et *matérielle*. Il ne s'agit plus d'une religion *transcendante* dans laquelle l'homme agrippe seulement Dieu, mais d'une religion de la nature dans laquelle l'homme et les choses s'agrippent, c'est-à-dire d'une religion de « Nature-Dieu » au sens spinoziste du terme. On retrouve aussi chez Lévinas cette pensée selon laquelle la religion est traduite par la relation. Dans la préface de *Le Temps et l'autre*, Lévinas propose que l'on considère le temps « non pas comme horizon ontologique de l'être de l'étant, mais comme mode de l'au delà de l'être, comme relation de la "pensée" à l'Autre »¹⁵¹⁴. Selon lui, « cette relation au Tout Autre »¹⁵¹⁵ qui constitue le temps est une religion dans laquelle l'Autre ne se réduit pas au savoir, ni à l'intentionnalité¹⁵¹⁶. Les choses constituent une religion terrestre de

¹⁵¹⁰ « Notes pour un coquillage », *Le Parti pris des choses*, I, p. 39.

¹⁵¹¹ « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 51

¹⁵¹² *Ibid.*

¹⁵¹³ Note 10, I, p. 919 : « La proximité d'«agrippent» ressuscite dans «religion» le sens que le mot tient d'une étymologie possible, le latin *religare*, «attacher» ».

¹⁵¹⁴ Emmanuel Lévinas, *Le Temps et l'autre*, Paris, PUF, 1983, p. 8.

¹⁵¹⁵ *Ibid.*

¹⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 8-9 : « Relation ou religion qui n'est pas structurée comme savoir, c'est-à-dire comme intentionnalité. Celle-ci recèle la re-présentation et ramène l'autre à la présence et à la co-présence.

ce type par leur relation réciproque sans recourir à aucune transcendance. En ce sens, elles sont elles-mêmes maîtresses de leur vie ; elles sont elles-mêmes Dieu. Ce n'est donc pas nous, l'homme qui sauve les choses, mais ce sont plutôt les choses qui « assurent notre salut »¹⁵¹⁷. Pour Ponge, l'objet est une vraie source de consolation. Il le considère comme son seul sauveur comme si son destin dépendait de lui :

Je n'écris que pour ma consolation [...] et que, plus le désespoir est grand, plus la fixation sur l'objet [...] est intense [...] ; plus l'amour (l'estime, la considération) que je lui porte est violent ; plus je le considère comme grave, urgent ; comme si mon destin dépendait de lui [...] ; comme si la loi qu'il contient, qu'il incarne, devait être je ne dis pas explicitée mais formulée d'urgence ; comme si *tout* en dépendait (tout, c'est-à-dire ma vie même et de là, tout le reste).¹⁵¹⁸

On peut dire que la source d'une véritable religion n'est pas dans l'homme, mais plutôt dans les choses elles-mêmes. Ainsi, les choses constituent non seulement le temple de la beauté, mais aussi le temple de l'être. Pour le progrès de l'esprit humain, l'homme doit donc s'appliquer aux choses : « Les qualités que l'on découvre aux choses deviennent rapidement des arguments pour les sentiments de l'homme. Or nombreux sont les sentiments qui n'existent pas (socialement) faute d'arguments »¹⁵¹⁹. Les choses pourraient ainsi « faire une révolution dans les sentiments de l'homme »¹⁵²⁰ ; elles sont « la source d'un grand nombre de sentiments inconnus encore »¹⁵²¹. C'est grâce aux choses que l'« harmonie entre l'homme nouveau et la nature »¹⁵²² se réalise. Cette harmonie constituera un « salut spécifique »¹⁵²³ de l'homme dans la Nature.

Or, ce salut n'évitera pas la tautologie, parce que l'homme dont le mode d'existence n'est pas si différent de celui des choses est déjà dans son salut dans la mesure où il s'efforce de se perfectionner en faisant de son existence une œuvre d'art

Le temps, par contre, signifierait, dans sa dia-chronie, une relation qui ne compromet pas l'altérité de l'autre, tout en assurant sa non-indifférence à la "pensée" ».

¹⁵¹⁷ Marcel Spada, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 12.

¹⁵¹⁸ *La Table*, II, p. 922.

¹⁵¹⁹ « Introduction au *Parti pris des choses* », *Pratiques d'écriture*, II, p. 1033.

¹⁵²⁰ *Ibid.*, p. 1034.

¹⁵²¹ *Ibid.*

¹⁵²² *Ibid.*

¹⁵²³ *La Seine*, I, p. 258.

et un temple de l'être. Parler du salut de l'homme, alors qu'il le réalise par sa simple existence, est donc tautologique. Rappelons que la poésie, chez Ponge, est toujours tautologique, puisqu'elle est obligée de dire la beauté de choses qui sont déjà belles. L'*ainsité* du bouddhisme correspond à cette idée. Le bouddhisme n'admet aucune transcendance ; il prêche que, si l'on ne s'attache pas à soi-même, on peut se rendre compte de l'*ainsité* du monde et de sa *bouddhité*¹⁵²⁴. Selon la doctrine du bouddhisme, toutes les choses ont leur bouddhité en elles-mêmes. Autrement dit, elles ont en leur existence une possibilité de devenir bouddha. Il est donc inutile de partir à la recherche d'un sauveur ailleurs qu'en soi-même. Dans le bouddhisme, il n'y a personne à sauver, ni sauveur. Le Bouddha *Shâkyamuni* n'est qu'un des bouddhas¹⁵²⁵ éveillés qui, après avoir reconnu sa bouddhité, a recommandé à l'homme d'en faire de même et de ne pas s'attacher au soi. C'est pourquoi le bouddhisme n'a rien à voir avec tel ou tel monothéisme, ni avec *une* vérité absolue de tel monothéisme. L'*ainsité* veut dire que le monde ne suppose pas la séparation du phénomène et de l'essence. En ce sens, l'*ainsité* est proche de la conception orientale de « 自然 » (Jayeon), terme équivalent de « Nature » en Occident. Tout ce qui existe « ainsi » « de soi-même » depuis toujours ne suppose aucun être supranaturel qui préside au destin des êtres terrestres. Ainsi, le mot 自然 comporte déjà en lui un monisme spinoziste. Le monde existe *ainsi* depuis toujours et continuera d'exister *ainsi*. L'*ainsité* bouddhique s'apparente donc à la pensée atomiste antique qui n'admet aucun autre monde que ce monde, parce que rien ne naît du rien. Rappelons que, dans la physique d'Épicure, « le tout a toujours été tel qu'il est maintenant et sera toujours tel »¹⁵²⁶. La pensée moniste du bouddhisme est bien résumée dans un des noms du Bouddha *Shâkyamuni*. Dans le *Soûtra du diamant*¹⁵²⁷, Bouddha

¹⁵²⁴ Bouddhité 佛性 : « pur éveil infini ». Ce néologisme tend à souligner que le mot *bouddha* ne se réfère pas à un individu, un être devenu Dieu, en quelque sorte, mais toujours à l'Éveil qui englobe et transcende le tout de la pseudo-réalité du monde et du moi. Voir « Glossaire technique », *Soûtra de la Liberté inconcevable*, Paris, Fayard, 2000.

¹⁵²⁵ Bouddha/bouddha 佛 : Éveillé. Pourvu d'une majuscule, le terme désigne souvent le bouddha *Shâkyamuni*, l'éveilleur de l'univers d'Endurance. Voir « Glossaire technique », *Soûtra de la Liberté inconcevable*, Paris, Fayard, 2000.

¹⁵²⁶ Épicure, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 101.

¹⁵²⁷ Un des meilleurs soûtras du Mahâyâna qui résume bien, avec *Soûtra du cœur*, la pensée essentielle du bouddhisme : la *vacuité*, qui est chère à tous les grands auteurs du Grand Véhicule. Le soûtra est écrit vers 150-200 avant Jésus Christ en Inde. Il est très vénéré en Chine, en Corée et au Japon. Le diamant symbolise l'indestructible et limpide vacuité qui tranche l'illusion et nous introduit dans la

Shâkyamuni est appelé *Tathâgata*¹⁵²⁸, l'une des dix appellations du Bouddha¹⁵²⁹. *Tathâgata* est celui qui est véritablement allé (gata), dans le grand Éveil en suivant la voie de l'*ainsité* (tathā). Or, les traducteurs chinois ont adopté l'« Ainsi-venu » au lieu de « Ainsi-allé » pour *Tathâgata* afin de souligner la nature de sauveur de Bouddha¹⁵³⁰. Mais il n'est pas important de savoir si Bouddha est réellement *venu* ou *allé*, parce que Bouddha est un homme qui nie être venu pour sauver les hommes, puisque cette idée du moi lui est illusoire¹⁵³¹. Dans la pensée bouddhique, les

dimension du réel. En chinois, les deux traductions les plus célèbres sont celles de l'éminent Kumârajîva, réalisée dans les premières années du V^e siècle, et celle, plus tardive et plus proche du sanskrit, de Xuanzang, établie au VII^e siècle. Voir « Avant-propos », *Soûtra du Diamant*, trad. P. Cornu et P. Carré, Paris, Fayard, 2001.

* Mahâyâna : un terme sanscrit (महायान) signifiant « grand véhicule » (chinois : 大乘, dàchéng ; japonais : 大乘, daijō ; vietnamien : Đại Thừa ; coréen : 대승, dae-seung). Le bouddhisme Mahâyâna apparaît vers le début de l'ère commune dans le Nord de l'Inde et dans l'Empire kouchan, d'où il se répand rapidement au Tarim et en Chine, avant de se diffuser dans le reste de l'Extrême-Orient.

* Soûtra 經 : nom général des textes prononcés par le Bouddha ou directement inspirés par lui. Voir « Glossaire technique », *Soûtra de la Liberté inconcevable*, Paris, Fayard, 2000.

¹⁵²⁸ *Tathâgata* 如來 : Ainsi-venu (ssk âgata), traduction littérale du chinois de *Tathâgata*. Celui-qui-Vient-de-l'Ainsité. Celui qui a réalisé (ssk avagata) l'Ainsité (tathatā), l'a réalisée au sens propre, qui est intégration et pas uniquement compréhension. Voir « Glossaire technique », *Soûtra de la Liberté inconcevable*, Paris, Fayard, 2000.

¹⁵²⁹ Yongok Kim, *Kumkangkyeong Kanghae* (La lecture explicative du *Soûtra du diamant*), *op. cit.*, p. 149.

¹⁵³⁰ *Ibid.*, p. 150.

¹⁵³¹ Le *Soûtra du Diamant* est composé des dialogues entre Bienheureux (=Bouddha) et son meilleur disciple Subhûti. Bouddha veut sauver les êtres animés. Mais il s'efforce en même temps d'effacer une image du soi comme un sauveur, puisque, dans le monde, il n'y a pas une telle substance qui peut s'appeler « moi ». Si le bodhisattva était considéré comme un sauveur, il ne mériterait pas le nom de bodhisattva : « Subhûti, l'être qui s'est réellement engagé dans le véhicule des bodhisattvas pensera : "Je dois transporter tous les êtres animés au-delà de la souffrance, dans la dimension du nirvâna sans résidus, et cependant, quand tous ces innombrables êtres seront passés au-delà de la souffrance, il n'y en aura pas un seul qui sera passé en nirvâna complet." Pensant ainsi, il cultivera l'esprit d'Éveil. Pourquoi ? Parce que, Subhûti, si le bodhisattva entretenait la notion d'être animé, il ne mériterait pas le nom de bodhisattva. De même, s'il nourrissait d'autres idées comme la notion d'individu : on ne pourrait l'appeler bodhisattva. En effet, Subhûti, il n'existe aucun phénomène répondant à l'appellation d'"être qui s'est réellement engagé dans le véhicule des bodhisattvas" » (*Soûtra du Diamant*, XVII, *op. cit.*, p. 50).

* « Bienheureux » est une qualification courante du Bouddha adoptée par convention. Ce terme signifie, entre autre, « fortuné », « excellent », « révérent », « saint ». Voir « Glossaire technique » de *Soûtra du Diamant* et « Glossaire » de *Soûtra de l'Éveil parfait et Traité de la Naissance de la foi dans le Grand Véhicule*, Paris, Fayard, 2000.

* Bodhisattva 菩薩 : Être d'Éveil, celui ou celle qui, de vie en vie, n'a souci que d'éveiller tous les êtres, autrement dit, d'atteindre l'Éveil des bouddhas.

* Être qui s'est réellement engagé dans le véhicule des bodhisattvas (= Anuttarasamyaksambodhi) 阿耨多羅三藐三菩提 : Kumârajîva préfère le mot sanskrit à sa traduction chinoise, qui signifie « Insurpassable Éveil authentique et parfait ». Il veut rappeler par là que le sens du mot « Éveil » n'est connaissable que dans l'Éveil lui-même. Voir « Glossaire technique », *Soûtra de la Liberté inconcevable*, Paris, Fayard, 2000.

bouddhas sont en effet des êtres libérés de tous les concepts illusoires tels que le *moi*, l'*être animé*, la *vie*, l'*individu*¹⁵³². Il est *venu*, mais il n'est pas venu réellement, puisque, dans le monde de l'*ainsité*, rien ne naît du rien ; il est *allé*, mais il n'est pas allé réellement, puisque rien ne retourne au rien. C'est en ce sens qu'on peut rapprocher le bouddhisme de la pensée atomiste antique. Bouddha n'est ni Dieu, ni sauveur, mais un homme éveillé. Il existait *ainsi* de la même manière que les autres êtres banals dans le monde de l'*ainsité*, non pas de la manière particulière. Bouddha dit : « Subhûti, le nom de *Tathâgata* désigne l'authentique ainsité »¹⁵³³. Errant éveillé, homme du neutre, il mène sa vie complètement ordinaire et quotidienne, se soumettant à la vérité radicalement paradoxale que « l'Éveil est adhésion à l'Ainsité »¹⁵³⁴. Il persiste de son plein gré dans ce monde tel qu'il est, en se mettant au diapason de ceux qui souffrent dans les ténèbres. En ce sens, la pensée bouddhique qui affirme les êtres dans leur intégralité de l'*ainsité* correspond à celle de Ponge qui voit dans les choses leur propre salut.

¹⁵³² *Sôûtra du Diamant, XIV, op. cit.*, p. 43 : « Car, ô Bienheureux, la notion de moi n'aura point de place en eux; ni le concept d'être animé, ni le concept de vie, ni même le concept d'individu. En effet, ô Bienheureux, ces êtres seront affranchis de toutes les idées comme le concept de moi, d'être animé, de vie ou d'individu. Et pourquoi donc ? Parce que les bienheureux bouddhas sont libres de tous ces concepts ».

¹⁵³³ *Sôûtra du Diamant, op. cit.*, p. 52.

¹⁵³⁴ *Sôûtra de la liberté inconcevable. Les enseignements de Vimalakîtri*, trad. P. Carré, Paris, Fayard, 2000, p. 65.

Chapitre II : L'art de vivre pongien

Ponge fait un commentaire juste sur Eugène Kermadec en disant : « Esprit absolu. A tout soumis à sa morale, à son art de vivre : chez lui aussi, l'art et la vie ne font qu'un »¹⁵³⁵. Or, l'expression « L'art et la vie ne font qu'un », prononcé originairement par Braque¹⁵³⁶, mérite notre attention, puisqu'elle est une formule révélatrice de la relation entre l'esthétique et l'éthique chez Ponge. Pour Ponge, l'art n'est pas une pratique séparée de l'artiste. Les œuvres de l'artiste sont « les résidus d'une modification de la personne de l'artiste, qui est le véritable objet et le chef-d'œuvre de l'art »¹⁵³⁷. S'il s'est décidé à présenter ses écrits sous forme de journal poétique, comme on le constate dans des textes « ouverts » comme les poèmes écrits entre 1938 et 1944, mais plus tard rassemblés dans *La Rage de l'expression* (1952), *Les Pochades en prose* (1948), *Le Verre d'eau* (1948)¹⁵³⁸, c'est parce que ces traces littéraires pouvaient révéler non seulement les choses, mais aussi sa propre vie et l'évolution de sa vie. Il avoue, lors de ses conversations avec Sollers, que sa vie et son œuvre ne font qu'un :

J'ai pensé, à d'autres moments, que je pouvais, en effet, présenter les choses sous forme de journal poétique. Je l'ai fait dans les textes de *La Rage de l'Expression*. On pourrait encore appeler cela roman, parce que c'est aussi la vie d'un homme. Il y a un très beau titre de Ungaretti pour ses poèmes : *Vita d'un Uomo...* et, en effet, pour un artiste, enfin, ou un ouvrier de mon genre, la vie et l'œuvre ne font qu'un. Ça, c'est une expression de Braque, que je prends tout à fait à mon compte.¹⁵³⁹

¹⁵³⁵ « Quelques notes sur Eugène de Kermadec », *L'Atelier contemporain*, II, p. 646.

¹⁵³⁶ Georges Braque, *Le Jour et la Nuit*, op. cit., p. 30.

¹⁵³⁷ Robert Melançon, notice sur *Le Peinture à l'étude*, I, p. 928.

¹⁵³⁸ On peut noter également les textes « ouverts » – qui contrastent avec l'élaboration de nombreux textes « clos » dans *le Parti pris* et dans *Pièces* – tels que *Le Savon* (1942-1965), *La Fabrique du Pré* (1960-1964), *Comment une figue de paroles et pourquoi* (1951-1959), *La Table* (1967-1973).

¹⁵³⁹ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, op. cit., p. 106.

Selon une métaphore de Ponge, l'artiste est un insecte qui se métamorphose dans « une sorte de cocons » ou dans « une sorte de nids d'insectes » qui s'appelle l'atelier. Il s'agit donc, dans l'art, de la métamorphose de l'artiste :

Ah ! pour nous en expliquer au plus vite, disons qu'il s'agit ici, sur le corps de certains bâtiments, comme parfois sur la branche d'un arbre ou sur la feuille du mûrier, d'une sorte de nids d'insectes, – d'une sorte de cocons.

Et donc, bien sûr encore, d'un local ou d'un bocal organique, mais construit par l'individu lui-même pour s'y enclorre longuement, sans cesser d'y bénéficier pour autant, par transparence, de la lumière du jour.

Et à quelle activité s'y livre-t-il donc ? Eh bien, tout simplement (et tout tragiquement), à sa métamorphose.¹⁵⁴⁰

Or, la métamorphose des artistes peut entraîner celle des autres. Ainsi, les artistes peuvent représenter « l'avenir de la nature, l'avenir de l'homme ». Pour Ponge, ce sont les artistes qui peuvent changer l'homme et la Nature :

En somme, qu'est-ce qu'un artiste ? C'est quelqu'un qui n'explique pas du tout le monde, mais qui le change. [...] Ce tableau vous met fort en colère : il ne représente rien. Bien sûr, puisqu'il vous présente l'avenir. L'avenir de la nature, l'avenir de l'homme. Cela ne vous intéresse pas davantage ? Plus que n'importe quelle représentation (ressemblante), théorie ou explication ?¹⁵⁴¹

Ainsi, l'art et la vie ne peuvent être séparés. L'expression *art de vivre* résume cette impossibilité de séparer l'art de la vie. L'art de vivre, entendu souvent comme la *règle de vie*¹⁵⁴², doit être considéré non comme de simples guides moraux, mais comme une manifestation résolue de la volonté tant esthétique qu'éthique de cultiver la vie comme une œuvre d'art. Cet art de vivre, formé d'idées *pratiques* et non théoriques, nous fournit une possibilité de vivre résolument heureux :

Par idées j'entends les *idées pratiques*, de l'ensemble desquelles (ou de la répétition assidue d'une seule) peut résulter, d'où peut se composer une morale, un art de vivre, une possibilité sinon de bonheur, du moins de

¹⁵⁴⁰ « L'Atelier », *Pièces*, I, p. 761.

¹⁵⁴¹ « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir », *Le Peintre à l'étude*, I, p. 138.

¹⁵⁴² « Quelques notes sur Eugène de Kermadec », *L'Atelier contemporain*, II, p. 648 : « Ensuite nous l'avons connu (nous avons connu l'homme) et avons admiré son art de vivre, sa règle de vie. / Séparation, solitude, vie quasi monastique, *mais* sensibilité et travail, dans le souci de l'équilibre mental et physique ».

résolution à vivre, à ne pas renoncer à tout (à ne pas s'effondrer définitivement).¹⁵⁴³

Cet art de vivre n'est plus le grand Art, formé à partir de la tradition lyrique dans laquelle les sentiments humains ne sont que chers, mais l'art *mineur* et *pratique*, formé par le poète *mineur* qui travaille la matière :

Voici venue (à leur propos) l'époque de l'Art. Je veux dire de l'art mineur. Qui n'est plus le grand Art, la Pratique, l'Art de vivre.¹⁵⁴⁴

L'art de vivre *pratique* de Ponge n'encourage aucune résignation, mais une volonté de vivre.

Dans « Entretiens 1979 », Ponge signale qu'il n'est pas seulement poète, mais aussi moraliste. S'il se contente de la description objective des choses, il n'est qu'un scientifique poétique visant à l'objectivisme. Mais Ponge en tant que poète sait tirer une morale des choses remplies d'innombrables qualités inédites :

Poète moraliste.

Je suis un moraliste si on veut, tous les écrits sont moralistes. Chacun de mes objets, qui persiste dans la vie, propose une façon d'être, donc une morale, donc un art de vivre. Si la morale c'est l'art de vivre. Il y a une morale de l'escargot, une morale de l'huître, etc.¹⁵⁴⁵

Nous allons étudier l'ambition éthique de Ponge de rapprocher la vie et l'art en nous référant à son esthétique, puis nous examinerons comment l'éthique de la joie, qui tient une place majeure dans son éthique, se développe dans ses poèmes.

1. L'accord entre la Nature et l'homme

¹⁵⁴³ « La Fleur du câprier », *Dans l'atelier du « Nouveau nouveau recueil »*, II, p. 1333.

¹⁵⁴⁴ « Préface à un Bestiaire », *Nouveau nouveau recueil*, II, II, p. 1235.

¹⁵⁴⁵ « Entretiens, 1979 », *Textes hors recueil*, II, p. 1431.

Dans « Escargots », Ponge affirme que « les grandes pensées viennent du cœur »¹⁵⁴⁶, c'est-à-dire de la personne, de l'artiste et de sa vie. Les grandes œuvres d'art, qui reflètent de grandes pensées, proviendraient donc du cœur et de la vie de l'artiste. De même qu'un objet concret déterminerait une rhétorique, de même la vie de l'artiste déterminerait à la fois son œuvre d'art et son art de vivre. Voilà pourquoi il nous recommande de nous perfectionner pour faire de beaux vers :

Ainsi tracent-ils aux hommes leur devoir. Les grandes pensées viennent du cœur. Perfectionne-toi moralement et tu feras de beaux vers. La morale et la rhétorique se rejoignent dans l'ambition et le désir du sage.¹⁵⁴⁷

Ainsi, pour Ponge, l'éthique et la rhétorique ne sont pas distinctes. Le sage, qui s'efforce de se réaliser et se perfectionner dans la Nature, peut créer également de grandes œuvres d'art. Mais comment est-ce possible, devenir sage ? Il continue :

Mais saints en quoi : en obéissant précisément à leur nature. Connais-toi donc d'abord toi-même. Et accepte-toi tel que tu es. En accord avec tes vices. En proportion avec ta mesure.¹⁵⁴⁸

Devenir sage signifie ainsi connaître d'abord sa place dans la Nature et l'accepter. Bref, il s'agit d'accorder la nature de chaque individu avec la Nature. La sagesse consiste donc à vivre en accord avec la Nature. Ainsi, son idéal éthique ne peut se réaliser que dans la relation avec la Nature. Nous allons examiner les vertus de Ponge dans ses pensées et dans ses poèmes.

La sagesse tant épicurienne que stoïcienne

Comme nous l'avons déjà étudié dans la deuxième partie, la beauté n'est pas une fabrication artificielle, mais une affirmation de soi-même dans laquelle on peut faire de son existence une œuvre d'art. Cet art de vivre des choses résume bien

¹⁵⁴⁶ « Escargots », *Le Parti pris des choses*, I, p. 27.

¹⁵⁴⁷ *Ibid.*

¹⁵⁴⁸ *Ibid.*

l'esthétique et l'éthique de Ponge. Il est intéressant de voir que le rapprochement de l'esthétique et de l'éthique chez Ponge s'apparente à l'esthétique de l'existence des écoles stoïciennes et épicuriennes de la période hellénistique et romaine. Michel Foucault, qui a étudié, dans ses dernières années, le thème du « souci de soi », commun aux Épicuriens, aux Stoïciens et aux Cyniques¹⁵⁴⁹, dans le monde romain et hellénistique, regrette dans un entretien réalisé à Berkeley (États-Unis) en 1983 que l'art soit limité aux objets. Il souligne que notre vie doit être considérée comme une œuvre d'art : « Ce qui m'étonne, c'est que, dans notre société, l'art n'ait plus de rapport qu'avec les objets, et non pas avec les individus ou avec la vie ; et aussi que l'art soit un domaine spécialisé, le domaine des experts que sont les artistes. Mais la vie de tout individu ne pourrait-elle pas être une œuvre d'art ? Pourquoi un tableau ou une maison sont-ils des objets d'art, mais non pas notre vie ? »¹⁵⁵⁰ Selon Foucault, pour gouverner sa propre vie, il faut « la formation et le développement d'une pratique de soi qui a pour objectif de se constituer soi-même comme l'ouvrier de la beauté de sa propre vie »¹⁵⁵¹.

Certes, le thème de la perfection de soi proposé dans « Escargots » rappelle les vertus stoïciennes telles que l'accord avec la Nature, la maîtrise de soi, l'ascétisme¹⁵⁵². Mais l'éthique de l'ascèse n'est pas forcément stoïcienne. En effet, l'épicurisme recommande d'atteindre la tranquillité de l'âme en contrôlant le désir. On peut donc dire que deux pensées coexistent chez Ponge. Or, comment les deux philosophies, apparemment opposées, peuvent-elles être compatibles chez Ponge ?

En fait, apparues à l'époque de troubles intellectuels et politiques¹⁵⁵³, ces deux pensées concurrentes, le stoïcisme¹⁵⁵⁴ et l'épicurisme¹⁵⁵⁵, proposent une

¹⁵⁴⁹ Mathieu Potte-Bonneville, « Michel Foucault stoïcien ? », *Le Magazine littéraire*, n° 461, Février 2007.

¹⁵⁵⁰ Michel Foucault, *Dits et écrits (1954-1988)*, II : 1976-1988, Paris, Gallimard, 2001, p. 1436.

¹⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 1490.

¹⁵⁵² Jean Brun, *Le Stoïcisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1958, p. 98 : « La sagesse stoïcienne est une sagesse fondée sur une éthique de l'ascèse, elle n'est pas doublée d'une métaphysique descendante, le mal est nécessaire pour qu'existe une montée vers le bien ».

¹⁵⁵³ La période d'apparition du stoïcisme et de l'épicurisme est caractérisée par le désarroi des esprits. Sur le plan intellectuel, s'opposent les philosophies de Platon et d'Aristote, et, sur le plan politique, les cités grecques commencent à se désagréger.

¹⁵⁵⁴ L'école stoïcienne fut fondée à Athènes vers 300 av. J.-C. par Zénon de Citium (v. 335 av. J.-C.-v. 264 av. J.-C.). Fortement inspiré par la philosophie de Cratès de Thèbes (v. -368/365 – v. -288/285), Zénon installa son école dans une colonnade du nom de Stoa Poikilê (« portique peint »). Parmi ses disciples se trouvait Cléanthe d'Assos (v. 331 av. J.-C.-v. 232 av. J.-C.), dont l'Hymne à

réconciliation de l'homme avec la Nature. Malgré leur point commun, pouvant être résumé par l'expression *naturalisme* qui consiste à « vivre en accord avec la Nature », ces deux philosophies ne partagent cependant pas la même idée de Nature. La Nature dans l'épicurisme est un ensemble de matière où aucune divinité n'intervient, tandis que la Nature dans le stoïcisme est une substance plus ou moins mythique et mystique. Dans le stoïcisme, « le monde est un vivant, raisonnable, animé et intelligent, non seulement il est divin, mais il est Dieu lui-même »¹⁵⁵⁶. L'assimilation de Dieu et de la Nature (le monde) constitue l'un des points essentiels de la doctrine du stoïcisme. La vertu du stoïcisme, « qui s'identifie avec le Souverain Bien, consiste à vivre conformément à la Nature, à la raison et à Dieu »¹⁵⁵⁷.

À ce titre, ils divergent dans leurs moyens de chercher le bonheur. Les Épicuriens ne demandent aucune divinité pour leur bonheur, tandis que les Stoïciens ont besoin d'un Dieu identifié à la Nature, puisqu'une sagesse divine et une raison absolue sont les fondements de la connaturalité et les liens des choses de la Nature.¹⁵⁵⁸ En d'autres termes, pour les Épicuriens, vivre en accord avec la Nature signifie vivre « en se fiant aux messages de la sensation donnée à la fois comme le critérium du vrai et comme le critérium du bien », tandis que, pour les Stoïciens, cela signifie vivre « en harmonie avec le cours du temps, expression même de la Providence divine »¹⁵⁵⁹. Rappelons que l'épicurisme n'admet aucune providence divine ; il consiste à trouver les moyens de vivre heureux par l'obtention de la

Zeus expose l'unité, la toute-puissance et la loi morale de la déité suprême. À Cléanthe succéda Chrysippe de Soli en Sicile (v. 280-206 av. J.-C.). Ces trois figures symbolisent la première période (300-200 av. J.-C.) de la philosophie stoïcienne. La seconde période (200-50 av. J.-C.) est celle de la diffusion à grande échelle de la philosophie stoïcienne, qui parvient chez les Romains. Zénon de Tarse et Diogène de Babylone succédèrent à Chrysippe, puis Antipatros de Tarse qui eut pour élève Panaitios de Rhodes (185-112 av. J.-C.). Celui-ci introduisit le stoïcisme à Rome ; au nombre des élèves de Panaitios, il y avait Posidonius d'Apamée (135- 51 av. J.-C.), en Syrie, qui fut le maître de Cicéron (106-43 av. J.-C.). La troisième période du stoïcisme fut romaine. Les principaux représentants du stoïcisme furent alors Caton d'Utique (95 av. J.-C.-46 av. J.-C.), et, durant l'Empire romain, les trois philosophes stoïciens dont les écrits furent conservés, à savoir Sénèque (v. 4 av. J.-C.-65 apr. J.-C.), Épictète (v. 55-v. 135) et l'empereur Marc Aurèle (121-180).

¹⁵⁵⁵ Système philosophique fondé principalement sur les enseignements du philosophe grec Épicure (341-270 av. J.-C.).

¹⁵⁵⁶ Jean Brun, *Le Stoïcisme*, op. cit., p. 49.

¹⁵⁵⁷ *Les notions philosophiques*, volume dirigé par Sylvain Auroux, Paris, PUF, 1990, p. 2457.

¹⁵⁵⁸ Jean Brun, *L'Épicurisme*, op. cit., p. 30.

¹⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 15.

connaissance adéquate de la Nature¹⁵⁶⁰. D'ailleurs, les dieux épicuriens, demeurant dans les intermondes¹⁵⁶¹, ne s'intéressent pas à notre monde.

Malgré leur divergence sur l'idée de Nature, ils se rejoignent sur la poursuite de la sagesse. Selon Lucrèce, Épicure est celui qui « le premier trouva cette règle de vie aujourd'hui appelée sagesse, et qui par sa science, arrachant notre existence à des tempêtes si grandes, à des ténèbres si profondes, a su l'asseoir dans un calme si tranquille, dans une si claire lumière »¹⁵⁶². Dans le stoïcisme, la sagesse est aussi l'une des vertus essentielles à atteindre. La sagesse stoïcienne consiste à réaliser une harmonie rationnelle entre l'homme et le monde. La liberté du sage consiste en l'adhésion intérieure à l'ordre universel, « synonyme d'une soumission à Dieu et d'un acquiescement au destin »¹⁵⁶³ ; autrement dit, il s'agit d'« une communion avec le tout »¹⁵⁶⁴. Le sage stoïcien qui, conformément à la raison, vit en accord avec la nature, reste ferme devant la folie des passions (*apatheia*), d'où une harmonie intérieure. Le stoïcisme est ainsi caractérisé par « une attitude de fermeté devant les coups du sort et le courage de celui qui affronte avec sérénité les difficultés et les drames de l'existence »¹⁵⁶⁵.

En portant attention aux sagesse prônées par ces deux philosophies, on se rend compte qu'elles ne partagent pas la même idée sur le monde sensible. Pour les Épicuriens, le monde sensible est une source de joie ; en revanche, pour les Stoïciens,

¹⁵⁶⁰ Pour Épicure, la connaissance de la nature des phénomènes naturels est essentielle pour le bonheur des hommes : « On doit d'ailleurs admettre que la physique accomplit sa fonction en approfondissant la cause des principaux faits relatifs aux astres, que notre félicité puise dans la connaissance des phénomènes célestes, la détermination de leur nature, et il en va de même à propos de tous les phénomènes semblables dont l'approfondissement contribue au bonheur » (Épicure, « Lettre à Hérodoté », 78, *Lettres*, trad. Octave Hamelin, *op. cit.*, p. 59-60).

¹⁵⁶¹ Épicure souligne dans la lettre à Hérodoté que les phénomènes naturels ne sont gouvernés par aucune divinité. Les dieux, qui, en jouissant de leur béatitude et leur immortalité, résident dans les intermondes, dans des régions de l'univers où la densité atomique est plus faible, ne se donneront pas la peine d'intervenir dans les mouvements des corps célestes : « Il ne faut pas croire que les phénomènes célestes, les mouvements, les changements de direction, les solstices, les éclipses, les levers, les couchers et toutes les autres choses du même genre se produisent sous le gouvernement d'un être qui les règle ou doive intervenir un jour, s'il le faut, pour les régler, et à qui on attribue en même temps la béatitude et l'immortalité. Car les occupations, les soucis, les colères, les faveurs ne s'accordent point avec la béatitude, mais ont leur source dans la crainte ou dans le besoin qu'on éprouverait pour d'autres êtres avec lesquels on serait en rapport » (Épicure, « Lettre à Hérodoté », 76-77, *Lettres*, trad. Octave Hamelin, *op. cit.*, p. 59).

¹⁵⁶² Lucrèce, *De la Nature*, V, v. 1-13.

¹⁵⁶³ Jean Brun, *Le Stoïcisme*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁶⁴ *Ibid.*

¹⁵⁶⁵ *Les notions philosophiques*, volume dirigé par Sylvain Auroux, Paris, PUF, 1990, p. 2457.

il est une source de trouble intérieur. Marc-Aurèle, stoïcien romain, écrit, en soulignant le thème héraclitéen de la fuite du temps, que l'on n'a qu'à louer les dieux en attendant une mort paisible, puisque le monde sensible est instable et trompeur : « Les choses sensibles sont changeantes et instables ; les sens sont obscurs et leurs impressions trompeuses ; la petite âme n'est qu'une émanation du sang : il est vain de tirer gloire de tels êtres. Pourquoi donc ? Tu attends sereinement ta fin, extinction ou changement de lieu. Jusqu'à ce que ce moment se présente, que suffit-il de faire ? Quoi d'autre que d'adorer et de bénir les dieux, de faire du bien aux hommes, de les supporter et de s'abstenir, de bien te souvenir que ce qui dépasse ton petit corps et ton petit esprit n'est ni à toi ni dépendant de toi... »¹⁵⁶⁶. Ainsi, les deux philosophies s'opposent à certains égards, en dépit de leur devise commune qui est de « vivre en accord avec la Nature ». Et il est vrai que la pensée de Ponge semble plus proche de l'épicurisme que du stoïcisme, parce que Ponge refuse la divinité et la finalité de la Nature. Mais il est impossible de nier une influence du stoïcisme sur Ponge. Premièrement, il prend la Matière pour Dieu. En ce sens, la pensée de Ponge est proche du stoïcisme et du spinozisme, la Nature y étant assimilée à Dieu. Cependant son « Dieu-Matière » se rapproche plutôt du « Dieu-Nature » spinoziste, qui n'a rien à voir avec un Dieu moral, créateur et transcendant. Comme le dit Deleuze, le panthéisme et l'athéisme se combinent dans la thèse spinoziste, *Deus sive natura* (Dieu ou la nature)¹⁵⁶⁷. En ce sens, la Nature de Ponge, qui n'admet qu'une providence de la Matière, est loin de la Nature gouvernée par le logos divin du stoïcisme. Deuxièmement, il donne de l'importance à la *raison*, chère au stoïcisme ; mais, en recourant à la *réson*, sa contrepartie, il ne l'absolutise pas. Troisièmement, comme on le voit dans la métaphore de l'horlogerie de la Nature, Ponge partage avec le stoïcisme l'idée d'une fonction harmonieuse de la Nature. Mais Ponge ne pense pas que la Nature soit contrôlée de façon harmonieuse par la raison universelle. Les choses sont des erreurs de la Nature. En plus, le monde n'est pas le meilleur des mondes possibles. Ponge sait bien que la Nature est indifférente à l'homme, et même cruelle. Rappelons que Nietzsche comme Ponge critique les Stoïciens pour leurs

¹⁵⁶⁶ Marc-Aurèle, « Pensées », V, 33, *Les Stoïciens*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 1177-1178.

¹⁵⁶⁷ Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*, op. cit., p. 27.

idées d'une Nature harmonieuse. Pour Ponge, si la Nature est belle, c'est parce que les erreurs s'harmonisent, et non parce qu'elle est réglée par un esprit absolu. Quatrièmement, le thème de l'approbation de la Nature est directement tiré du stoïcisme : « En somme, *j'approuve la Nature* (*Le Parti pris des choses* a failli être intitulé *l'Approbation de la Nature*), exactement par Stoïcisme : “Vouloir ce que Dieu veut est la seule science qui nous mette en repos” »¹⁵⁶⁸. En résumé, on peut dire que Ponge est influencé par le stoïcisme en ce qu'il partage quelques expressions avec le stoïcisme quoiqu'elles soient en réalité différentes, et en ce qu'il veut vivre en accord avec la nature en l'approuvant ; toutefois, il est largement influencé par l'épicurisme en ce qu'il veut vivre heureux en affirmant le monde sensible tel qu'il est sans le réduire à une entité métaphysique.

L'influence du stoïcisme s'explique par le trouble de la peur de la mort, que Ponge a éprouvé pendant la période de la guerre. Il avoue dans les « Entretiens 1972 » qu'il était passionné par le sénéquisme :

Mes conceptions morales, logiques et métaphysiques, etc., qui font l'objet de la philosophie de l'époque, de la classe de philosophie, étaient commandées par cette idée de la mort. À ce moment, dans une époque troublée, qu'est-ce que les esprits retrouvent ? Eh bien, ils retrouvent le sénéquisme, le scepticisme, le pessimisme de Schopenhauer, et pas du tout Kant ou les choses de ce genre-là.¹⁵⁶⁹

Si son éthique tend plus ou moins vers le stoïcisme, ce n'est pas sans rapport avec ce contexte historique. Il avoue que son épicurisme matérialiste est teinté de stoïcisme : « Et je préférerais de très loin, d'une part Sénèque ou Épicure... un matérialisme teinté de stoïcisme »¹⁵⁷⁰. On peut noter aussi un lien étroit entre le stoïcisme et son calvinisme. Comme le dit Ponge dans un entretien avec Marcel Spada (1979), son calvinisme est formé dans l'héritage culturel romain du stoïcisme et de l'épicurisme :

Marcel SPADA : *C'est ce qui resterait du calvinisme de votre enfance.*

¹⁵⁶⁸ *Pour un Malherbe*, II, p. 160.

¹⁵⁶⁹ « Entretiens, 1972 », *Textes hors recueil*, II, p. 1412.

¹⁵⁷⁰ *Ibid.*

Francis PONGE : Oui, du calvinisme qui n'est qu'une forme de ce qu'on appelait la vertu romaine, des vieux Romains, qui est exactement la même chose.

M. S. : *Et qui n'est nullement incompatible avec le matérialisme, par exemple, du temps d'Épicure.*¹⁵⁷¹

Or, le calvinisme est-il compatible avec l'épicurisme ? Il ne pense pas que l'épicurisme encourage une vie dérégulée bien qu'Épicure valorise le plaisir. Épicure, aux yeux de Ponge, est un sage strict, modéré, voire stoïcien. Le dialogue continue :

F. P. : Bien sûr. Je n'ai jamais très bien compris l'histoire du jardin d'Épicure. Épicure m'a toujours semblé quelqu'un qui était – surtout à travers Lucrèce – quelqu'un qui était sévère, sobre...

M. S. : *Une sagesse qui serait plus stoïcienne que libertine.*

F. P. : Je pense que l'Invocation à Vénus est quelque chose de positif. Ce n'est pas du tout un dévergondage.¹⁵⁷²

Épicure n'est pas sans savoir que les gens se méprennent sur sa doctrine des plaisirs. Dans la *Lettre à Ménécée*, il souligne que les plaisirs qu'il prêche ne se trouvent pas dans la jouissance, mais dans l'absence de douleur en son corps et de trouble en son âme¹⁵⁷³. Ce ne sont pas « ni les beuveries et les festins continuels, ni la jouissance des garçons et des femmes, ni celle des poissons et de tous les autres mets que porte une table somptueuse »¹⁵⁷⁴, qui engendrent la vie heureuse, mais « le raisonnement sobre cherchant les causes de tout choix et de tout refus, et chassant les opinions par lesquelles le trouble le plus grand s'empare des âmes »¹⁵⁷⁵. Cela explique pourquoi il considère la prudence comme le plus grand bien : « On ne peut vivre avec plaisir sans vivre avec prudence, honnêteté et justice »¹⁵⁷⁶. Selon Apollodore rapporté par Diogène Laërce, Épicure a mené un train de vie simple. Épicure et ses amis « se satisfaisaient d'un cotyle de vin ; mais en général, ils

¹⁵⁷¹ « Entretiens, 1979 », *Textes hors recueil*, II, p. 1429.

¹⁵⁷² *Ibid.*

¹⁵⁷³ Épicure, « Lettre à Ménécée », 131, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 223 : « Quand donc nous disons que le plaisir est la fin, nous ne parlons pas des plaisirs des gens dissolus et de ceux qui résident dans la jouissance, comme le croient certains qui ignorent la doctrine, ou ne lui donnent pas leur accord ou l'interprètent mal, mais du fait, pour le corps, de ne pas souffrir, pour l'âme, de n'être pas troublée ».

¹⁵⁷⁴ *Ibid.*

¹⁵⁷⁵ *Ibid.*

¹⁵⁷⁶ Épicure, « Lettre à Ménécée », 132, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 225.

buvaient de l'eau »¹⁵⁷⁷. Il sait faire grande chère avec un pot de fromage, l'eau et du pain de froment¹⁵⁷⁸. On s'aperçoit qu'Épicure est plus stoïcien que libertin dans sa vie quotidienne.

L'épicurisme teinté de stoïcisme chez Ponge peut être envisagé sous l'angle de la confusion de la *raison* et de la *réson*. Il est vrai qu'Épicure considère le monde sensible comme une source du plaisir, mais cela ne veut pas dire qu'il n'apprécie que le sentiment, et qu'il ignore la raison. Car l'absence de trouble n'est possible que lorsqu'on observe avec la raison les phénomènes de la Nature. Selon Épicure, si les gens ne peuvent sortir d'une peur mythique comme la peine éternelle et la mort, c'est qu'ils éprouvent « toutes les affections en conséquence, non d'opinions mûries, mais de sentiments irréfléchis »¹⁵⁷⁹. Épicure tâche de faire de sa vie une œuvre d'art selon sa loi et selon sa raison, non pas en se soumettant à la Nature absolutisée. En ce sens, on peut dire que l'épicurisme rapproche la raison de la *réson*.

Au rapprochement de l'épicurisme et du stoïcisme peut être donné une dimension historique. C'est l'épicurisme qui a équilibré le goût des idées générales à époque où la raison triomphait : « En fait, à cette époque (Henri IV), le goût des idées générales est heureusement balancé, et le stoïcisme, par une très puissante sensualité, un très naturel épicurisme »¹⁵⁸⁰. Si l'harmonie de la raison et de la *réson* est un idéal éthique de Ponge, l'épicurisme teinté de stoïcisme correspond à son idéal éthique.

Pour Ponge, c'est Braque qui incarne la sagesse épicurienne :

¹⁵⁷⁷ Diogène Laërce, « Épicure », *Vies et doctrines de philosophes illustres*, traduction sous la direction de Marie-Odile Goulet-Cazé, Librairie Générale Française, 1999, p. 1245 : « Et bien que la Grèce traversât une période de troubles graves, il a continué d'y vivre, ne faisant que deux ou trois incursions en territoire ionien, auprès de ses amis ; et eux venaient à lui de toutes parts, et vivaient avec lui dans le Jardin, comme le dit Apollodore [...], en suivant le régime de vie le plus frugal et le plus simple. Selon lui en tout cas, "ils se satisfaisaient d'un cotyle de vin ; mais en général, ils buvaient de l'eau" ». * un cotyle de vin = un quart de litre de vin.

¹⁵⁷⁸ *Ibid.*, : « Il dit lui-même dans ses lettres qu'il a son content avec seulement de l'eau et du pain de froment, et il écrit : "Envoie-moi un pot de fromage, afin que je puisse, quand je le voudrai, faire grande chère" ».

¹⁵⁷⁹ Épicure, « Lettre à Hérodoté », 81, *Lettres*, trad. Octave Hamelin, *op. cit.*, p. 61 : « Il [le trouble] provient, en second lieu, de ce qu'on redoute sans cesse comme assurée ou comme possible, quelque peine terrible et éternelle, telle qu'il y en a dans les mythes, qu'on redoute même jusqu'à l'insensibilité de la mort, comme si celle-ci avait quelque rapport avec nous, éprouvant toutes ces affections en conséquence, non d'opinions mûries, mais de sentiments irréfléchis, de sorte que, quand on n'a pas défini ce qui est à craindre, on ressent autant ou même plus de trouble que ceux qui se sont fait des choses à craindre une juste opinion ».

¹⁵⁸⁰ *Pour un Malherbe*, II, p. 141.

Je ne voudrais pas qu'on m'accuse ou me soupçonne de tirer Braque trop à moi, ou vers quelque doctrine. Non, mais vers ce que Lucrèce, lui encore, nomme la *sapientia*¹⁵⁸¹. La méditation de Braque, assurément, lui avait permis d'y atteindre¹⁵⁸¹.

Ponge estime que la sagesse épicurienne est trop humaine, parce qu'elle vise au plaisir en ne recourant à aucune transcendance, et en ne supposant aucune vérité éternelle :

Que si, maintenant, parce que cette sagesse est seulement humaine, profondément humaine, résolument humaine, parce qu'elle ne fait appel, ne se prosterne, ne se résigne, n'adore, ni n'adresse de prières, jamais, à aucune transcendance, parce qu'elle ne vise que le plaisir, l'absence de douleur et ne s'en remet, pour en juger, qu'à la pure sensation ; que si, pour son refus d'envisager aucune vérité éternelle et, en somme, pour sa lucidité et sa modestie mêmes, on la qualifie (elle ne s'est jamais qualifiée ainsi elle-même) de matérialiste, de bien triste, de pessimiste ; et puisque comme dit encore Lucrèce.¹⁵⁸²

Pour Ponge, l'art, qui donne cette sagesse, rassure l'esprit, au lieu de le troubler : « J'ai dit que la seule raison et justification de l'art était une impérieuse nécessité d'expression. Non pour troubler, mais pour rassurer »¹⁵⁸³. Ponge réfute ici Braque, qui dit : « l'art est fait pour troubler, la science rassure »¹⁵⁸⁴. Pour Ponge, l'art consiste à nous rassurer, même s'il peut nous troubler momentanément. L'art de Braque ne fait pas exception : « Je sais bien que Braque disait l'art fait pour troubler, non pour rassurer. Eh bien, c'est en me troublant que son art justement me rassure »¹⁵⁸⁵.

Les vertus chères à l'épicurisme teinté de stoïcisme de Ponge sont surtout l'équilibre et la sobriété. L'homme, qui est une certaine vibration de la nature¹⁵⁸⁶, doit garder le juste milieu de sa vibration pour qu'il puisse sortir du souci métaphysique :

¹⁵⁸¹ « Braque ou Un méditatif à l'œuvre », *L'Atelier contemporain*, II, p. 701

¹⁵⁸² *Ibid.*, p. 701-702.

¹⁵⁸³ « Braque le Réconciliateur », *Le Peintre à l'étude*, I, p. 133.

¹⁵⁸⁴ *Le Jour et la Nuit*, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁸⁵ « Bref condensé de notre dette à Braque », *Nouveau nouveau recueil*, III, II, p. 1310.

¹⁵⁸⁶ « Notes premières de "L'Homme" », *Proèmes*, I, p. 228.

Il [l'homme nouveau] n'aura pas d'espoir (Malraux), mais n'aura pas de souci (Heidegger). Pourquoi ? Sans jeu de mots, parce qu'il aura trouvé son régime (régime d'un moteur) : celui où il ne *vibre plus*.¹⁵⁸⁷

Ponge souligne plusieurs fois que l'homme doit tourner au-dessous de sa puissance. Quand il garde son régime propre en se mettant au diapason de la nature, l'homme peut rendre sa musique comme le fait une toupie parfaite qui ne vibre plus :

Le moteur est sous carter ; rodé ; il tourne (dès l'abord) au-dessous, semble-t-il, de sa puissance. A un régime (sans jeu de mots) où il ne *vibre plus*. Où il rend une musique (discrète) au diapason de la nature, quelque chose comme le chant de la toupie parfaite.¹⁵⁸⁸

Quand une toupie tourne trop vite ou trop lentement, son agitation est perçue ; en revanche, quand elle garde un régime convenable, elle semble ne plus tourner. Il en est de même pour l'homme. Lorsque l'homme aura trouvé son régime propre, il ne vibre plus ; il peut jouir de sa tranquillité de son âme, libérée d'une vaine espérance, ou d'un désespoir existentiel. En effet, une vibration excessive engendre un sentiment de supériorité de l'homme sur la Nature et une ambition métaphysique ; en revanche, une vibration faible engendre sa résignation, son scepticisme, son suicide¹⁵⁸⁹. Sur le plan esthétique, une vibration excessive correspond bien entendu à un lyrisme caractérisé par l'effusion excessive que Ponge tend à dépasser. Une vibration équilibrée produit un lyrisme harmonieux. Comme le montre l'analyse de Christiane Vollaire, l'homme obsédé par un désir métaphysique est « un homme en surrégime »¹⁵⁹⁰ qui ne se trouve plus dans « le régime de l'immanence »¹⁵⁹¹. L'angoisse métaphysique n'est rien d'autre qu'une vibration inadéquate. C'est « à cette vibration pathologique que le matérialisme de l'«homme nouveau» met fin »¹⁵⁹². Le surrégime est d'autant plus indésirable qu'il entraîne une dépression et un désenchantement trop rapide :

¹⁵⁸⁷ « Pages bis, I », *Proèmes*, I, p. 209.

¹⁵⁸⁸ « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir », *Le Peintre à l'étude*, I, p. 139.

¹⁵⁸⁹ Sur le plan esthétique, la vibration excessive correspondra bien entendu à un lyrisme caractérisé par l'effusion du sentiment que Ponge tend à dépasser.

¹⁵⁹⁰ Christiane Vollaire, « La matière des choses », *Objet : Ponge, art. cit.*, p. 62.

¹⁵⁹¹ *Ibid.*

¹⁵⁹² *Ibid.*

Peut-être risque-t-il alors de s'emballer, de tourner à un régime trop rapide, usant et fatigant pour lui ? Enfin, nous les connaissons, n'est-ce pas ? ces dépressions qui suivent les exaltations ? Pourquoi nous mettrions-nous en ce cas ? Pourquoi risquerions-nous, chantant trop fort notre supériorité et notre gloire, de devoir un jour déchanter, nous placer trop bas, nous jeter dans le sentiment de notre impuissance ; et descendre, un peu trop vite sans doute, l'escalier des caves... (vers les tabous !)¹⁵⁹³

La méfiance de Ponge à l'égard du surrégime correspond à son antichristianisme. En effet, le christianisme « tend à conférer à l'homme un statut d'exception au sein de la nature et à l'écraser sous le poids de sa culpabilité et de sa finitude »¹⁵⁹⁴. Pour Ponge, il s'agit davantage d'« un humanisme athée intégral, radical »¹⁵⁹⁵, permettant de concevoir l'homme comme un être intégré à la Nature, que d'une religion métaphysique.

Le thème de la symétrie lié au thème de la vibration mérite notre attention, puisqu'il nous rappelle le thème de l'équilibre. Selon Ponge, les formes de la plupart des membres du corps de l'homme sont symétriques, puisque l'homme est une vibration de la Nature :

Symétrie en général, et symétrie en particulier du corps et du visage de l'homme.

La symétrie peut être l'effet des vibrations. Où l'on voit deux (et deux symétriques) il peut n'y avoir qu'un (un vibrant). Faites vibrer une corde et vous vous en rendrez compte.

Ainsi des deux yeux, deux bras, deux poumons, deux reins, deux jambes, deux mains, deux pieds.¹⁵⁹⁶

Le thème de la symétrie, comme le dit Farasse, renvoie « à la notion de déséquilibre, et à l'inquiétude humaine, métaphysique en particulier »¹⁵⁹⁷. Si l'homme est toujours tourmenté par le souci métaphysique, c'est parce qu'il ne s'aperçoit pas du sens de la symétrie que la Nature (=vibrant) a laissée dans son corps (=vibré). Selon le parallélisme de Spinoza, l'esprit suit le même ordre que le

¹⁵⁹³ « Texte sur l'électricité », *Lyres*, I, p. 506.

¹⁵⁹⁴ Jean-Marie Gleize, *Lectures de Pièces de Francis Ponge*, op. cit., p. 49.

¹⁵⁹⁵ *Ibid.*

¹⁵⁹⁶ « L'Homme à grands traits », *Méthodes*, I, p. 616.

¹⁵⁹⁷ Note 3 sur « L'Homme à grands traits », *Méthodes*, I, p. 1105.

corps¹⁵⁹⁸. Si le corps suit l'ordre de la symétrie, l'esprit suivra aussi l'ordre de la symétrie. L'homme n'est pas « un 'trou dans l'être', mais un creux, un pli qui s'est fait et qui peut se défaire »¹⁵⁹⁹. Il n'est pas non plus un pur néant face à l'Être, comme le pense Sartre dans son *L'Être et le Néant*.¹⁶⁰⁰ Car le trou ou le néant ne connaît pas la symétrie. L'homme n'est pas un esprit absolu dépourvu de corporéité ou un néant ayant « un pouvoir de survol absolu »¹⁶⁰¹ sur le monde ; il est, au contraire, un « être-au-monde » (ou un « être-à-la Nature ») tant corporel que spirituel qui peut se réaliser en tenant son équilibre dans la Nature.

Le « non-soi » et le « soi »

Les vertus de l'homme chères à Ponge, telles que l'équilibre, la sobriété, la mesure, consistent à ne plus se concevoir comme un être privilégié dans la Nature et à ne plus s'attacher à soi-même. L'homme rapproché de la Nature sait bien qu'il n'est pas un être particulier dans la nature, et qu'il ne peut pas vivre éternellement. Il est donc inutile d'avoir des désirs qui ne conviennent pas à sa nature. L'homme pongien mesuré ne s'adonnera plus à la débauche ; il ne sombrera pas dans la mégalomanie. Libéré d'un faux désir d'éternité, il n'éprouvera plus le besoin de construire des édifices colossaux idéologiques comme des cathédrales pour s'assurer une vie éternelle. Comme il ne s'attache plus au soi-même, il peut recevoir l'Autre tel qu'il est. L'approbation totale de l'objet n'est possible qu'avec le non-soi. Le non-

¹⁵⁹⁸ Baruch Spinoza, *Éthique*, Troisième partie « De l'origine et de la nature des affections », Scolie, *op. cit.*, p. 137.

¹⁵⁹⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 249 : « Et quant au sujet de la sensation, il n'a pas besoin d'être un pur néant sans aucun poids terrestre. Cela ne serait nécessaire que s'il devait, comme la conscience constituante, être présent partout à la fois, coextensif à l'être, et penser la vérité de l'univers. Mais le spectacle perçu n'est pas de l'être pur. Pris exactement tel que je le vois, il est un moment de mon histoire individuelle, et, puisque la sensation est une reconstitution, elle suppose en moi les sédiments d'une constitution préalable, je suis, comme sujet sentant, tout plein de pouvoirs naturels dont je m'étonne le premier. Je ne suis donc pas, selon le mot de Hegel, un "trou dans l'être", mais un creux, un pli qui s'est fait et qui peut se défaire ».

¹⁶⁰⁰ Par rapport à la critique du Néant de Sartre par Merleau-Ponty, voir Maurice Merleau-Ponty, « Interrogation et dialectique », *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 74-139.

¹⁶⁰¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op. cit.*, p. 32.

soi occupe ainsi une place essentielle dans l'éthique de Ponge¹⁶⁰². Pourtant, on ne peut pas nier que le thème du soi soit aussi important que celui du non-soi dans son éthique comme dans son esthétique. En effet, Ponge tend à redécouvrir l'homme en le remplaçant parmi les choses de la Nature. Rappelons que le lyrisme matérialiste de Ponge ne consiste pas dans l'objectivisme absolu, mais dans le renouvellement du soi lyrique, voire de l'homme lui-même. Si la vaporisation et la concentration du moi ne s'équilibrent pas, l'homme s'abandonnera à la résignation existentielle ou à l'illusion métaphysique. L'harmonie entre le non-soi et le soi façonnera ainsi les enjeux essentiels de l'éthique de Ponge.

Le non-soi de Ponge est surtout lié au dépassement de la mort. Comme nous l'avons vu plus haut dans la deuxième partie, Ponge s'intéresse aux choses vides ou creuses qui rappellent la mort, à l'instar du mollusque à coquille, du cageot et du tombeau. À la différence de l'homme qui souffre de la peur de la mort, ces choses ne semblent pas craindre la mort. Comme elles ne s'attachent pas à leur vie, elles peuvent paradoxalement laisser des traces précieuses de leur vie. Or, comment est-il possible que les choses pongiennes ne s'attachent pas à leur vie ? Comment les choses pongiennes cèdent-elles volontiers leur place à d'autres êtres ? Comment Ponge surmonte-t-il la peur de la mort ? Nous savons bien que, dans le stoïcisme comme dans l'épicurisme, la mort n'est plus une chose à craindre. En particulier, l'épicurisme caractérisé par la pensée atomiste énonce que la peur de la mort n'est pas bien fondée du point de vue physique, parce que, étant donné le principe fondamental de la Nature selon lequel « rien ne naît du rien, rien ne retourne au rien », tout ce qui existe ne disparaît pas définitivement, mais change seulement de manière d'exister. Néanmoins la foule, qui ignore la loi de la Nature, considère la mort comme le plus grand des maux, et elle en souffre. En s'appuyant sur sa logique concernant la sensation, l'épicurisme prouve de façon claire et concise que la peur de la mort est sans fondement. Selon Épicure qui comprend la sensation comme seul critère de la vérité, comme nous ne pouvons pas sentir la mort, elle ne nous concerne pas du tout : « Habitue-toi à penser que la mort n'est rien par rapport à nous ; car tout

¹⁶⁰² Le thème de la mise en orbite du texte, traité dans la deuxième partie de cette thèse, peut être approché sous l'angle du non-soi. L'autonomie du texte n'est possible qu'avec la mort de l'auteur, c'est-à-dire avec le non-soi de l'auteur.

bien – et tout mal – est dans la sensation : or la mort est privation de sensation. [...] Ainsi le plus terrifiant des maux, la mort, n'est rien par rapport à nous, puisque, quand nous sommes, la mort n'est pas là, et, quand la mort est là, nous ne sommes plus »¹⁶⁰³. La mort n'est en rapport ni avec les vivants ni avec les morts. L'idée de la mort n'est donc qu'une illusion. Épicure prône que l'on peut jouir suffisamment de sa vie sans désir vain de l'immortalité, si l'on se rend compte que la mort n'est pas à craindre : « Par suite la droite connaissance que la mort n'est rien par rapport à nous, rend joyeuse la condition mortelle de la vie, non en ajoutant un temps infini, mais en ôtant le désir de l'immortalité. Car il n'y a rien de redoutable dans la vie pour qui a vraiment compris qu'il n'y a rien de redoutable dans la non-vie »¹⁶⁰⁴. Lucrèce explique plus facilement pourquoi la peur de la mort n'est pas fondée. Comme nous ne redoutons pas du tout le temps qui s'est écoulé avant notre existence, nous n'avons aucune raison de redouter le temps qui vient après nous : « Ainsi jamais les êtres ne cesseront de naître les uns des autres, et la vie n'est la propriété de personne, mais l'usufruit de tous. Regarde maintenant en arrière ; et vois quel néant fut pour nous cette vieille période de l'éternité qui a précédé notre naissance. Voilà donc le miroir où la nature nous présente ce que nous réserve l'avenir après la mort. Y voit-on apparaître quelque image horrible, quelque sujet de deuil ? N'est-ce pas un état plus paisible que n'importe quel sommeil ? »¹⁶⁰⁵ Le temps du passé est un miroir qui reflète le temps de l'avenir. Face aux deux éternités qui se déploient paisiblement avant et après nous, nous n'aurons aucune raison de les redouter. La crainte de la mort se produit, parce que nous considérons la vie comme notre *propriété*, et non pas comme l'*usufruit* de tous. Celui qui s'attache à la propriété ne peut jouir que de ce qui lui appartient, mais celui qui ne s'attache pas à la propriété peut jouir de tout ce qui existe.

Le bouddhisme prêche aussi que la vie ne peut pas être possédée. Dans le *Soutra du diamant*, Bouddha souligne qu'il n'y a rien, dans la nature, qui peut s'appeler soi. Le bodhisattva, être d'Éveil, est celui qui se rend compte de la vacuité de tous les phénomènes : « Toutefois, Subhûti, du bodhisattva qui déclare que tous les

¹⁶⁰³ Épicure, « Lettre à Ménécée », 124-125, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 219.

¹⁶⁰⁴ *Ibid.*

¹⁶⁰⁵ Lucrèce, *De la Nature*, III, v. 970-978.

phénomènes sont dépourvus de soi, que toutes choses sont vraiment dépourvues d'existence réelle, le *Tathâgata*, l'Arhat, l'authentiquement et parfaitement Éveillé dit qu'il est un bodhisattva grand être »¹⁶⁰⁶. La pensée de la vacuité du bouddhisme se résume bien par une phrase du *Soûtra du cœur* : « La matière n'est pas différente du vide, le vide n'est pas différent de la matière, la matière est donc le vide, et le vide est la matière »¹⁶⁰⁷. Cela n'est pas sans rappeler la théorie de l'atomisme antique dans laquelle les choses se forment et se défont répétitivement par l'interaction du vide et des atomes. Bouddha exprime cette vacuité par ce beau poème :

Comme les étoiles, les mouches volantes ou la flamme d'une lampe,
Comme une illusion magique, une goutte de rosée ou une bulle,
Comme un rêve, un éclair ou un nuage :
Ainsi devrait-on voir tous les phénomènes conditionnés.¹⁶⁰⁸

Ponge regrette dans *la Seine* (1950) que la peur de la mort et des dieux qu'Épicure a évincée soit revenue :

Il m'appartient peut-être de constater qu'après plusieurs siècles de notre cironie, la crainte des dieux qu'il nous avait ôtée est revenue plusieurs fois à la charge sans triompher définitivement pour autant.¹⁶⁰⁹

Dans l'époque où la religion est en panne, ce sont les idéalismes de remplacement de la classe dominante du capitalisme qui tendent à tenir des hommes dans l'asservissement en terrifiant les hommes et en éteignant les lumières qu'Épicure a allumées :

Il s'agit alors pour nos cirons de la classe dominante d'éteindre dans l'esprit de la multitude de leurs esclaves les lumières qu'Épicure et ses successeurs y avaient allumées. Des efforts gigantesques furent accomplis en ce sens. La crainte des dieux fut à nouveau restaurée, des spectacles, des sports infâmes utilisés pour abrutir la misérable masse des cirons. Les religions s'avérant défailantes, des idéalismes de remplacement furent essayés en grand nombre. Des massacres devinrent bientôt nécessaires.¹⁶¹⁰

¹⁶⁰⁶ *Soûtra du Diamant, XVII, op. cit.*, p. 53.

¹⁶⁰⁷ *Soûtra du cœur, op. cit.*, p. 395.

¹⁶⁰⁸ *Soûtra du Diamant, op. cit.*, p. 74.

¹⁶⁰⁹ *La Seine*, I, p. 257.

¹⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 258.

Ponge manifeste encore une fois son inquiétude dans « Pour Marcel Spada » (1969). Depuis deux siècles, les idéologies, qui encouragent la morale de l'inquiétude et de la peur, sévissent sous les formes de la religion ou de la folie :

À plusieurs reprises, tout au long de bientôt deux siècles, fait, hurlé, chanté, placardé et lu, sur nos murs, dans nos livres, dans notre histoire, plus ou moins sérieusement, plus ou moins farouchement mais toujours pitoyablement, en vertu de ces mêmes doctrines qui, toutes, quelles qu'elles soient, reconduisent à quelque morale de l'inquiétude et de la peur, de l'effort et du devoir, du travail et des besoins, et à des escalades de plus en plus meurtrières depuis qu'elles ont commencé à nous revenir de l'extérieur sous forme de catéchismes de masse et de masses fanatisées.¹⁶¹¹

Ce sont les maximes d'Épicure qui encouragent l'humanité, face à « toute orientation [...] étant entachée à la fois d'ignorance infantile et de répétition gâteuse »¹⁶¹², dans « la lutte contre les forces cosmiques qui la menacent de sa perte à chaque instant »¹⁶¹³ : « Que nous reste-t-il ? – Assurément de réattester les maximes et autres écrits d'Épicure comme les seuls garants de la vie heureuse des hommes »¹⁶¹⁴.

Dans les poèmes de Ponge, c'est par l'éternel retour des choses que se traduit bien le thème du non-soi. Dans le sillon de la célèbre formule d'Héraclite – « on ne saurait entrer deux fois dans le même fleuve »¹⁶¹⁵ –, toutes les choses ne peuvent pas garder leur identité fixe, puisqu'elles coulent sans cesse comme un fleuve. Leur identité n'est possible qu'avec l'altérité qui les affecte. Il ne s'agit donc pas d'une identité fixe, mais d'une identité mobile. Les choses ayant une identité mobile ne s'attachent pas à leur existence. Elles vident volontiers leur place pour que d'autres l'occupent, comme le fait le bernard-l'hermite¹⁶¹⁶. La répétition de quitter-occuper, qui serait comparable à celle de séparation-combinaison des atomes, engendrera l'éternel retour de la Nature. C'est grâce au non-soi des choses que la Nature peut se

¹⁶¹¹ « Pour Marcel Spada », *Nouveau nouveau recueil*, III, II, p. 1256.

¹⁶¹² *Ibid.*

¹⁶¹³ *La Seine*, I, p. 259.

¹⁶¹⁴ « Pour Marcel Spada », *Nouveau nouveau recueil*, III, II, p. 1257.

¹⁶¹⁵ « Héraclite », *Les Présocratiques*, op. cit., 1988, p. 136.

¹⁶¹⁶ Voir « Le Mollusque », *Le Parti pris des choses*, I, p. 24.

renouveler. « La Fin de l'automne » nous montre l'autocréation et l'autodestruction infatigable de la Nature :

La terre dans les airs parmi les autres astres reprend son air sérieux. Sa partie éclairée est plus étroite, infiltrée de vallées d'ombre. Ses chaussures, comme celles d'un vagabond, s'imprègnent d'eau et font de la musique.

Dans cette grenouillerie, cette amphibiguité salubre, tout reprend forces, saute de pierre en pierre et change de pré. Les ruisseaux se multiplient.

Voilà ce qui s'appelle un beau nettoyage, et qui ne respecte pas les conventions ! Habillé comme nu, trempé jusqu'aux os.

Et puis cela dure, ne sèche pas tout de suite. Trois mois de réflexion salulaire dans cet état ; sans réaction vasculaire, sans peignoir ni gant de crin. Mais sa forte constitution y résiste.

Aussi, lorsque les petits bourgeons recommencent à pointer, savent-ils ce qu'ils font et de quoi il retourne, – et s'ils se montrent avec précaution, gourds et rougeauds, c'est en connaissance de cause.

Mais là commence une autre histoire, qui dépend peut-être mais n'a pas l'odeur de la règle noire qui va me servir à tirer mon trait sous celle-ci.¹⁶¹⁷

Ce poème décrit le changement de la Nature à partir de la fin de l'automne jusqu'au printemps. Ce qui saute aux yeux, c'est l'utilisation de « re- » qui indique la répétition ou le cycle. Lorsque l'automne arrive, la Terre « reprend son air sérieux » ; lorsque le printemps vient encore, tout « reprend forces », et les petits bourgeons « recommencent à pointer » sachant ce qu'ils font et de quoi il « retourne ». Les choses de la nature ont « une permission d'oubli »¹⁶¹⁸ qui permet de recommencer. Le cycle des saisons n'est plus la répétition habituelle, mais la répétition différentielle et joyeuse : « La joie est d'abolir et de recommencer »¹⁶¹⁹. La Nature, qui pratique régulièrement « un beau nettoyage » « ne respecte pas les conventions ». Une nouvelle grenouille saute de pierre en pierre, de nouveaux ruisseaux coulent en nettoyant les vieilles traces. Ce cycle de la Nature ne permet pas aux choses de garder leur identité « figée ». Les choses peuvent renaître, parce qu'elles ne s'attachent pas à leur existence. Ainsi, le « non-soi » des choses est une condition fondamentale de leur re-commencement. L'éternel retour basé sur le non-soi ne signifie aucunement une répétition mécanique du même soi ; mais il s'approcherait

¹⁶¹⁷ « La Fin de l'automne », *Le Parti pris des choses*, I, p. 16.

¹⁶¹⁸ *Ibid.*

¹⁶¹⁹ « Le Carnet de Bois de pins », *La Rage de l'expression*, I, p. 401.

plutôt d'une durée bergsonienne en tant que «jaillissement ininterrompu de nouveauté»¹⁶²⁰. Le devenir et l'être se renouvellent dans le cycle de la Nature.

Cette pensée semble très proche de celle du bouddhisme. En effet, le bouddhisme nous enseigne que «tout ce qui comporte des marques est trompeur»¹⁶²¹, et que, comme tout est éphémère, il n'y a rien dans ce monde qu'on peut appeler «Je», «Âme», «Soi», «Ego» ou, pour employer le mot sanskrit, «Ātman». Le bouddhisme n'accepte pas une âme immortelle séparée du corps et créée par Dieu. Selon l'enseignement du Bouddha, «l'idée du Soi est une croyance fausse et imaginaire qui ne correspond à rien dans la réalité ; elle est la cause des pensées dangereuses de “moi” et “mien”, des désirs égoïstes et insatiables, de l'attachement, de la haine»¹⁶²². Dans cette perspective, Dieu, qui garantit la vie éternelle du «soi», n'est qu'une invention de l'homme pour se protéger, et l'âme immortelle n'est qu'une conception de l'homme pour se conserver. Cette idée correspondrait à l'antichristianisme de Ponge dont on a déjà parlé. En bref, le bouddhisme nous dit que, dans ce monde, il n'y a pas d'entité permanente, éternelle et absolue ; si l'on ne s'attache pas à cette fausse idée qu'il y a le «soi» immuable, on peut échapper à la douleur de la vie et arriver au «nirvâna»¹⁶²³. L'attachement au «soi» est la source de tous les troubles du monde, depuis les conflits personnels jusqu'aux guerres entre nations. L'éternel retour bouddhiste se réalise à travers ce «non-soi», c'est-à-dire «Anatta» (non-ātman), car le «soi» immuable ne connaît pas «re-» à cause de son immortalité.

¹⁶²⁰ Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, op. cit., p. 9 : «La durée se révélera telle qu'elle est, création continue, jaillissement ininterrompu de nouveauté».

¹⁶²¹ *Soûtra du Diamant*, op. cit., p. 25 : «Subhûti, tout ce qui comporte des marques est trompeur. Tout ce qui est dépourvu de marques ne recèle aucune tromperie. Ce n'est donc pas à ces marques que l'on reconnaîtra le Tathâgata, car dans ce qu'on appelle “marques” on ne trouvera rien de tel que des marques». Dans l'entretien avec son disciple Subhûti, Bouddha souligne que tous les phénomènes (la traduction chinoise suit l'expression “tous les phénomènes 諸相” au lieu de “les marques”) sont dépourvus d'identité fixe, puisqu'ils sont éphémères. Selon lui, celui qui sait voir la vanité de tous les phénomènes peut reconnaître Tathâgata, c'est-à-dire Bouddha. Voici la formulation chinoise. 凡所有相，皆是虛妄，若見諸相非相，即見如來。

¹⁶²² Walpola Rahula, *L'Enseignement du Bouddha*, Paris, Seuil, 1961, p. 75.

¹⁶²³ Nirvāṇa est un terme sanskrit (devanāgarī : निर्वाण), calque du pali Nibbāna (निब्बान), qui signifie «extinction» d'une flamme ou d'une fièvre, étymologiquement «ex-spération», et par extension «apaisement» puis «libération». Ce mot est devenu, en chinois 涅槃 nièpán, en japonais 涅槃 nehan, en coréen 열반 yolban, en tibétain myang-'das ou myan-ngan 'das-pa (litt.: passer au-delà la souffrance), et en thaï นิพพาน nípphaan.

Malgré la pensée bouddhiste de Ponge par rapport au non-soi, on peut voir que Ponge ne cite qu'une seule fois le nom de Bouddha dans « Faune et flore » :

Pas de gestes, ils [les arbres] multiplient seulement leurs bras, leurs mains, leurs doigts, – à la façon des bouddhas.¹⁶²⁴

Le nom de Bouddha correspond ici à une métaphore. Pourtant, l'interprétation basée sur la pensée bouddhiste du non-soi est envisageable. Remarquons d'abord que le nom de Bouddha est pluriel et qu'il est écrit en minuscule. Dans la pensée bouddhiste, Bouddha, Siddhārtha Gautama, fondateur du bouddhisme, n'est en réalité qu'un des bouddhas qui « s'éveillent ». Le bouddhisme qui prêche des chemins divers vers la vérité n'a rien à voir avec le christianisme qui prêche un seul chemin vers elle. Ce n'est donc pas un hasard si Ponge, pour qui « il est impossible qu'un seul chemin mène à un mystère aussi sublime »¹⁶²⁵, utilise une métaphore bouddhiste. Chaque « arbre-bouddha », qui n'est imbibé d'« aucune idée secrète » comme l'union d'Ātman (=le soi) et de Brahman (=l'âme du monde) dans l'hindouisme, déploie « sans restriction » ses pensées. Au bout de celles-ci, il se rendra compte clairement qu'il ne peut sortir de soi-même¹⁶²⁶ afin de s'identifier à un Être transcendant quelconque, et qu'il n'est donc qu'un être mortel du « non-soi ».

On retrouve cette notion du « non-soi » chez Nietzsche, car il souligne, comme le bouddhisme, la finitude de l'homme. Selon lui, l'homme n'est qu'un passage et qu'un déclin : « Ce qui chez l'homme est grand, c'est d'être un pont, et de n'être pas un but ; ce que chez l'homme on peut aimer, c'est qu'il est un passage et un déclin »¹⁶²⁷. Le surhomme nietzschéen méprise la volonté de monter à l'arrière-monde. Les hallucinés de l'arrière-monde sont ceux qui parlent d'espairs supraterrrestres, qui croient leur soi éternel. Mais comme toutes ces croyances supraterrrestres se sont révélées fausses avec la mort de Dieu, le surhomme doit descendre vers la Terre pour lui donner un baiser, en tournant le dos aux moribonds et aux empoisonnés qui veulent encore monter tout en haut du ciel éternel de l'âme :

¹⁶²⁴ « Faune et flore », *Le Parti pris des choses*, I, p. 43.

¹⁶²⁵ *Comment une figue de paroles et pourquoi*, II, p. 765.

¹⁶²⁶ « Faune et flore », *Le Parti pris des choses*, I, p. 43.

¹⁶²⁷ Friedrich Nietzsche, « Prologue de Zarathoustra », *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Maurice de Gandillac, *op. cit.*, p. 25.

« J'aime ceux qui seulement au-delà des astres ne cherchent une raison de décliner et d'être hostiles, mais ceux qui à la Terre se sacrifient pour que la Terre un jour devienne celle du surhomme »¹⁶²⁸. Il est un déclin au sens où il doit sans cesse vider son soi-même ; il doit se baisser pour devenir « le sens de Terre »¹⁶²⁹. Le surhomme nietzschéen est également un passage et un pont au sens où il est un être mortel sans identité immuable. Il va mourir sur la Terre, mais il va y renaître en un autre être pour enseigner le surhomme. Ainsi la terre constitue l'image de la pensée de Nietzsche. Rappelons que le ciel constitue celle de Platon. Ce qui compte pour lui n'est pas la hauteur, mais la profondeur et la surface. Le « verticalité » nietzschéenne est surtout profondeur et descente. Deleuze écrit : « Il faut même dire que la profondeur sert à Nietzsche pour dénoncer l'idée de hauteur et l'idéal d'ascension ; la hauteur n'est qu'une mystification, un effet de surface, qui ne trompe pas l'œil des profondeurs et se défait sous son regard »¹⁶³⁰.

Aux yeux de Ponge, Nietzsche est ainsi un philosophe qui s'écrie : « allons [...] à la terre »¹⁶³¹. Ponge aime volontiers se trouver parmi les philosophes nietzschéens : « Il y a ceux qui plongent *vraiment* dans le monde, dans la nature, dans la terre : moi d'abord »¹⁶³². C'est pourquoi Ponge privilégie la Terre et souligne la descente de l'homme. L'homme doit descendre vers la terre, puisqu'il est un être naturel « lié au monde »¹⁶³³ comme les autres : « Il suffit d'abaisser notre prétention à dominer la nature et d'élever notre prétention à en faire physiquement partie, pour que la réconciliation ait lieu »¹⁶³⁴. L'homme est « non seulement le lieu où s'élaborent les idées et les sentiments, mais aussi bien le nœud où ils se détruisent et se confondent »¹⁶³⁵. L'homme ne peut être sauvé que par « l'oubli de soi-même » en se considérant comme une moindre chose dans la nature et en se vouant donc à la terre, non au ciel :

¹⁶²⁸ *Ibid.*, p. 26

¹⁶²⁹ Friedrich Nietzsche, « Prologue de Zarathoustra », *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Maurice de Gandillac, *op. cit.*, p. 24 : « Le surhomme est le sens de la Terre. Que dise votre vouloir : soit le surhomme le sens de la Terre ! »

¹⁶³⁰ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 154.

¹⁶³¹ « Joca Seria », *L'Atelier contemporain*, II, p. 616.

¹⁶³² *Ibid.*

¹⁶³³ « Le Murmure », *Méthodes*, I, p. 627.

¹⁶³⁴ « Le monde muet est notre seule patrie », *Méthodes*, I, p. 630.

¹⁶³⁵ *Ibid.*

L'homme ne se nourrira (« Renaissance ») que par l'oubli de soi-même, sa nouvelle prétention et modestie à se considérer (animal comme un autre) dans le monde, dans le fonctionnement du monde. Qu'il envisage donc le monde, la moindre chose.¹⁶³⁶

Pour Ponge, la poésie est un moyen efficace pour dissiper la vanité de l'homme : « L'espoir est donc dans une poésie par laquelle le monde envahisse à ce point l'esprit de l'homme qu'il en perde à peu près la parole, puis réinvente un jargon »¹⁶³⁷. Pour écrire un tel poème, le poète doit se rabaisser :

Les poètes n'ont aucunement à s'occuper de leurs relations humaines, mais à s'enfoncer dans le trente-sixième dessous. La société, d'ailleurs, se charge bien de les y mettre, et l'amour des choses les y maintient ; ils sont les ambassadeurs du monde muet. Comme tels, ils balbutient, ils murmurent, ils s'enfoncent dans la nuit du logos, – jusqu'à ce qu'enfin ils se retrouvent au niveau des RACINES, où se confondent les choses et les formulations.¹⁶³⁸

Le poète doit se diriger vers le monde muet des choses *humiliées* en s'*humiliant*. Les mots qui sont propres à exprimer les choses se trouvent eux-mêmes dans le trente-sixième dessous, c'est-à-dire dans ses *racines*. S'y rejoignent le poète, les choses et les mots. Ponge réutilise cette métaphore du trente-sixième dessous dans l'« Entretien avec Breton et Reverdy » (1952) :

FRANCIS PONGE : Ici, sans doute devons-nous le dire : nous avons *choisi* la misère, afin de vivre dans la seule société qui nous convienne. Aussi, parce qu'elle est le seul lieu, je ne dirai pas de l'empire de la parole, mais de son exercice énergique, dans le trente-sixième dessous. Encore, parce que c'est en partant d'en bas qu'on a quelque chance de s'élever. Enfin, parce que c'est avec le plomb qu'on fait l'or, non avec l'argent ou le platine...¹⁶³⁹

L'homme ne peut se rétablir dans sa dignité qu'en s'humiliant devant la Nature. Ce faisant, l'homme pourra rétablir aussi les choses bafouées dans leurs droits : « Partant de si bas, il va falloir dès lors d'autant plus d'attention, de prudence, de

¹⁶³⁶ « Joca Seria », *L'Atelier contemporain*, II, p. 617-618.

¹⁶³⁷ « Le monde muet est notre seule patrie », *Méthodes*, I, p. 630.

¹⁶³⁸ *Ibid.*, p. 630-631.

¹⁶³⁹ « Entretien avec Breton et Reverdy », *Méthodes*, I, 690.

talent, de génie pour les rendre intéressants »¹⁶⁴⁰. Comme le dit Braque, Ponge « a la sagesse de partir du plus bas, gardant ainsi pour lui la chance de s'élever »¹⁶⁴¹. Ponge, à l'instar du surhomme de Nietzsche, n'hésite pas à descendre à terre pour se heurter aux objets :

J'éprouvais un violent besoin de me baisser vers le sol de puiser dans l'eau, de fouiller la terre, cueillir les fruits, me heurter aux objets. Voilà seulement ce qui me paraissait naturel et digne. Étant entendu que je comptais bien y trouver des principes d'esprit et de morale, mais du moins un peu inédits et où je me reconnaisse, lesquels il me faudrait élever à la dignité de héros, dieux, trônes et dominations futurs.¹⁶⁴²

Les choses se trouvant humiliées sur le sol sont les maîtresses des hommes qui peuvent élever leur esprit, et les rétablir dans leur dignité de dieux. En ce sens, « La Terre » semble résumer la « poétique de la terre » de Ponge, parce que, comme le dit Braque, « rien n'est plus bas que la terre »¹⁶⁴³. La terre, « humble et magnifique séjour »¹⁶⁴⁴, ne supporte pas seulement physiquement l'homme, mais le soutient moralement. Elle lui permet de se rendre compte qu'il est un être terrestre « du passé des trois règnes, tout traversé, tout infiltré, [...] de leurs présences vivantes »¹⁶⁴⁵. L'homme, comme la terre, est en un sens une incarnation de « l'Histoire Universelle »¹⁶⁴⁶.

Les arbres dans « Le Cycle des saisons » montrent la sagesse du non-soi. Ils se rendent compte qu'il est vain d'aspirer au monde supraterrrestre. Avec un retournement moral, ils se décident à devenir un être terrestre :

Ils croient pouvoir dire tout, recouvrir entièrement le monde de paroles variées : ils ne disent que « les arbres ». Incapables même de retenir les oiseaux qui repartent d'eux, alors qu'ils se réjouissaient d'avoir produit de si étranges fleurs. Toujours la même feuille, toujours le même mode de

¹⁶⁴⁰ « De la nature morte et de Chardin », *L'Atelier contemporain*, II, p. 664.

¹⁶⁴¹ Georges Braque, « Hommage à Francis Ponge », *La Nouvelle Revue Française*, n° 45, septembre 1956, p. 390, p. 385. Voir note 7 sur « De la nature morte et de Chardin », *L'Atelier contemporain*, II, p. 1579.

¹⁶⁴² « Appendice II », *Le Savon*, II, p. 410.

¹⁶⁴³ Georges Braque, « Hommage à Francis Ponge », *art. cit.*, p. 390.

¹⁶⁴⁴ « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 50.

¹⁶⁴⁵ « La Terre », *Pièces*, I, p. 749.

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*

déplient, et la même limite, toujours des feuilles symétriques à elles-mêmes, symétriquement suspendues ! Tente encore une feuille ! – La même ! Encore une autre ! La même ! Rien en somme ne saurait les arrêter que soudain cette remarque : « L'on ne sort pas des arbres par des moyens d'arbres ». Une nouvelle lassitude, et un nouveau retournement moral. « Laissons tout ça jaunir, et tomber. Vienne le taciturne état, le dépouillement, l'AUTOMNE. »¹⁶⁴⁷

Les arbres – qui avaient cru pouvoir recouvrir entièrement le monde de paroles variées, c'est-à-dire de leurs feuilles – comprennent qu'ils ne pourront jamais ni sortir d'eux-mêmes par leurs propres moyens ni retenir à jamais les oiseaux qui s'étaient nichés dans leur sein. Ils se rendent compte qu'ils ne peuvent s'identifier au monde entier. Pour eux, tous les étants qui les entourent ne sont que leurs Autres absolus. Après avoir compris combien il était hasardeux de vouloir sortir d'eux-mêmes pour s'identifier au monde, voire à l'arrière-monde, les arbres en tant que surhumains nietzschéens choisissent leur déclin propre (=jaunir, et tomber) au lieu de l'élévation (=recouvrir entièrement le monde). En se retournant sur lui-même, l'arbre se décide à assurer sous la forme de fruit son existence sur la terre : « Et par dépit de ne pouvoir lui-même remplir le monde entier, il transmet son désir profond à la génération suivante, par le fruit... »¹⁶⁴⁸. Leur « non-soi » permet ainsi aux arbres de s'efforcer de rendre précieuse leur existence dans leur seul séjour qu'est la Terre.

Ainsi, le non-soi ne signifie pas un abandon du soi, mais il constitue un nihilisme positif. Il en est de même pour l'humanité. Même si Ponge souhaite considérer l'homme comme un rouage dans l'horlogerie de la Nature, cela ne signifie ni l'abandon de l'homme, ni sa chosification, ni son anéantissement, mais cela tient plutôt à sa stratégie de le retrouver dans la Nature. Pour Ponge, le rétablissement d'une croyance en l'homme (soi) est aussi important que la destitution de l'homme de sa place privilégiée dans la Nature (non-soi). Les soucis métaphysiques et religieux viennent, non de la croyance en l'homme, mais de la croyance en des êtres transcendants. Pour sortir de ces soucis, il est nécessaire de retrouver une croyance en l'homme, ce qui nous permettra de vivre heureux. Le projet du rétablissement

¹⁶⁴⁷ « Le Cycle des saisons », *Le Parti pris des choses*, I, p. 23-24.

¹⁶⁴⁸ « Entretiens, 1979 », *Textes hors recueil*, II, p. 1431.

d'une croyance en l'homme se concrétise, chez Épicure, par l'établissement de ses critères propres pour la connaissance des causes des phénomènes de la Nature : « De là suit qu'il faut s'attacher à tout ce qui est présent, et aux sensations et à toute évidence présente, selon chacun des critères ; si nous nous appliquons à cela, nous découvrirons de façon correcte la cause d'où provenaient le trouble et la peur, et nous nous affranchirons, en raisonnant sur les causes des réalités célestes et de tout le reste qui en permanence advient, de toutes ces choses qui effraient les autres hommes au dernier degré »¹⁶⁴⁹. Pour sortir du trouble et de la peur, il faut raisonner, selon ses propres critères, sur les causes des réalités sans recourir à aucune explication mythique. La connaissance adéquate de la Nature, obtenue par ses propres raisonnements et ses lois, permettra à l'homme de vivre heureux.

Dans *La Seine*, Ponge soutient la sagesse d'Épicure qui contraste beaucoup avec le pessimisme de Pascal. Dans ses *Pensées*, ce dernier compare l'homme au ciron en se demandant : « Qu'est-ce qu'un homme dans l'infini ? »¹⁶⁵⁰ Mais la petitesse de l'homme ne changera pas la confiance de Ponge en l'homme en tant que nihiliste positif :

Nous voilà donc, je l'avoue, dans la position d'un ciron. Mais cet aveu, cette conscience de notre petitesse est-elle de nature à nous obliger à changer quelque chose dans notre comportement ? Voilà qui ne me paraît pas fatal.¹⁶⁵¹

Ponge met en contraste deux types de cirons : un ciron, nihiliste négatif et un autre, nihiliste positif. Le premier prie un être divin de l'aider en se plaignant de son sort ; le deuxième s'efforce de découvrir les secrets de l'univers et de perpétuer son espèce en acceptant sa condition :

Car à supposer que nous apercevions un ciron, préférierions-nous le contempler en prière, dans l'attitude de la contrition et de la résignation, ou ne serions-nous pas réjouis au contraire de l'observer, si fort assuré qu'il soit de sa petitesse, penché sur quelque microscope ou l'œil à quelque lunette, et fort acharné à tâcher de découvrir les secrets de l'univers, aux fins d'y

¹⁶⁴⁹ Épicure, « Lettre à Hérodoté », 82, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 125.

¹⁶⁵⁰ Blaise Pascal, *Pensées*, Paris, Andrieux, 1844, II, p. 65.

¹⁶⁵¹ *La Seine*, I, p. 256-257.

perpétuer un peu plus longtemps son espèce et de jouer quelque tour aux génies de notre petit doigt ?¹⁶⁵²

C'est évidemment le deuxième ciron qui intéresse Ponge :

Oui certes, je préférerais le second, et si j'étais le pygmée dieu souverain de ce petit monde, je serais fort tenté de ne prendre aucunement en considération les prières du premier et de l'écraser au contraire pour le justifier en lui confirmant ainsi ma puissance, tandis que je montrerais au second à la fois mon estime et ma puissance en différant volontiers, eu égard à sa fière prétention et peut-être à l'amusement qu'elle me procure, en différant donc la taille de l'ongle de mon petit doigt pendant quelques jours, ce qui permettrait à des milliers de générations de ces cirons de vivre et de progresser dans la connaissance de leur univers.¹⁶⁵³

Le premier ciron est celui qui, comme le chrétien se trouvant sur le plan de transcendance, adhère à une idéologie *patheuse* imbibée du sentiment tragique du monde ; le deuxième ciron est celui qui, comme l'épicurien se trouvant sur le plan d'immanence, tend à jouir de sa vie et à perpétuer son espèce en se contentant de la connaissance relative de la Nature. Le premier n'a pas de croyance en soi, et il ne sait pas faire sa loi ; en revanche, le deuxième a une croyance en soi et il sait faire sa loi. Le bouddhiste est proche de ce deuxième ciron. En fait, le bouddhisme souligne une croyance en soi, en disant qu'on ne doit s'appuyer que sur soi, puisque chacun a sa lampe propre qui permet d'éclairer le chemin de la vérité¹⁶⁵⁴. Rappelons que, dans le bouddhisme, chaque être a sa bouddhéité. Celui qui fait sa loi n'a pas besoin de Dieu, ou de Maître, puisque chacun est son propre Maître. Selon Ponge, il en est de même pour la société humaine. La société humaine n'aura pas d'autre maître qu'elle-même ; elle ne devrait faire sa loi qu'en s'appuyant sur elle-même :

Bien entendu pour moi la formule « Ni Dieu, ni Maître » est valable dans tous les domaines, surtout la métaphysique. En politique j'accepte pour

¹⁶⁵² *Ibid.*, p. 257.

¹⁶⁵³ *Ibid.*

¹⁶⁵⁴ « Sôûtra Youhaeng », *Sôûtra Jangaham*, t. 2 : « Anan ! considère toi comme une lampe et la loi comme une lampe. Ne considère pas autre chose comme une lampe. Retourne à toi-même et retourne aussi à la loi. Ne Retourne jamais à autre chose (阿難！當自熾燃，熾燃於法，勿他熾燃，當自歸依，歸依於法，勿他歸依) » (Chinese Buddhist Electronic Text Associations (CBETA) : www.cbeta.org).

maître la société humaine, une fois qu'elle sera constituée harmonieusement et, jusqu'alors, le parti qui tend à aboutir à cette constitution harmonieuse.¹⁶⁵⁵

Or, faire sa loi ne veut pas dire qu'on peut faire sa loi du rien. Les Épicuriens pongiens ne prendront que la Nature pour modèle pour en faire leur loi. Par exemple, Ponge dégage la loi du pré :

Que les prés fassent partie de la nature sur notre planète cela certes nous le savons bien. L'homme depuis longtemps les a distingués et nommés
Qu'ils constituent dès lors une sorte de façon d'être, cela se conçoit aussi bien. Nous voudrions en dégager la loi
Et que telle aujourd'hui soit aujourd'hui notre façon d'être, voilà ce que ce matin avec urgence nous voulons.¹⁶⁵⁶

Faire sa loi consiste à interioriser la façon d'être de la Nature. Ce faisant, on peut découvrir la raison d'être, voire la raison d'être *heureux* : « Il nous faut ce matin en dégager la règle, la loi, la notion, le plaisir, l'émotion »¹⁶⁵⁷. L'artiste, dit Ponge dans *Nioque de l'avant-printemps*, est celui qui « fait resurgir la vie, exprime le monde total »¹⁶⁵⁸. Pour Ponge, il faut une sagesse pour ne pas s'attacher à la vie en même temps qu'une sagesse pour faire resurgir la vie. Pour faire sa loi pour une vie heureuse, il n'est nullement nécessaire d'avoir des idées transcendantes, mais des choses simples et sensibles autour de nous suffisent. Libéré d'un désir illusoire de l'infini et de la peur fausse des phénomènes naturels, un nouvel homme, qui « veut vivre selon sa loi »¹⁶⁵⁹ en abandonnant une « vieille idée d'une suprématie ou précellence quelconque sur les autres espèces »¹⁶⁶⁰, entre dans un « Paradis de la Variété », qui n'a rien à voir avec un « Paradis de l'Homme » :

Oui, nous entrerons dans un nouveau Paradis, mais *non* un Paradis de l'Homme, plutôt au Paradis (ou aux Jardins) des Raisons adverses, au *Paradis de la Variété*.¹⁶⁶¹

¹⁶⁵⁵ « Première et seconde méditations nocturnes », *Nouveau nouveau recueil*, II, II, p. 1182.

¹⁶⁵⁶ Dans l'atelier de « La Fabrique du Pré », II, p. 540.

¹⁶⁵⁷ *Ibid.*

¹⁶⁵⁸ « Déclaration, condition et destin de l'artiste », *Nioque de l'avant-printemps*, II, p. 982.

¹⁶⁵⁹ « Notes premières de "L'Homme" », *Proèmes*, I, p. 230.

¹⁶⁶⁰ *Pour un Malherbe*, II, p. 124.

¹⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 125.

Dans l'écriture, il s'agit également de faire sa loi. Il est important, en particulier, de fonder sa propre rhétorique : « Somme toute fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public »¹⁶⁶². Si Ponge apprécie beaucoup Malherbe, c'est parce que ce dernier sait faire sa loi et l'imposer à l'édifice littéraire français :

Aucun autre, à la vérité, n'a joué un rôle plus décisif dans l'évolution de cette littérature. De quel autre écrivain, en effet, peut-on dire qu'à lui seul il a réformé la langue et imposé si longuement sa loi ? Je le demande. Toute question de goût mise à part, on peut discuter de l'influence de tel écrivain ou de tel autre. Ici, il ne s'agit pas d'influence, mais de causalité directe. Aussi important que Richelieu, et l'on ne devrait pas séparer leurs noms. Ôtez Malherbe de l'édifice littéraire français, tout s'écroule.¹⁶⁶³

Ponge ne reconnaît à aucune théorie le pouvoir de lui dicter sa façon d'écrire. Il est une bobine de la Loi à dévider selon sa volonté morale et sa volonté d'expression :

Je retournerai à mon crayon et à mon papier parce que je ne suis qu'une volonté morale, parce que je ne me conçois que comme la bobine embrouillée de la Loi, de la perfection, parce que je ne suis qu'une volonté d'expression, parce que je n'ai pas d'autre raison de vivre que toujours à mes ordres de me scruter, de me dévider, de me publier, de me dicter. [...] Certes ce n'est qu'en moi que je puis trouver de raisons et de vertus mais comment se fait-il qu'au moment que je les aurais découvertes, je les aurais communiquées, indiquées, exigées.¹⁶⁶⁴

Fonder ses raisons et ses vertus de révolte aboutira « à la fondation d'une secte révolutionnaire »¹⁶⁶⁵. Ponge dédaigne celui qui ne sait pas faire « la loi de sa personnalité »¹⁶⁶⁶ « selon son goût » : « Je méprise tout homme qui méprise de faire

¹⁶⁶² « Rhétorique », *Proèmes*, I, p. 193.

¹⁶⁶³ *Pour un Malherbe*, II, p. 68.

¹⁶⁶⁴ « Plus-que-raisons » (suite), *Dans l'atelier du « Nouveau recueil »*, II, p. 348-349.

¹⁶⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶⁶ Note 2 sur « Natar Piscem Doces », *Proèmes*, I, p. 970 : « *Ms. Pro* porte : “rejetés ? Mais ne vide-t-on pas la chambre comme on tourne autour de la statue : selon son goût qui est tout extérieur, tout appris. Quelle autre loi peut commander à l'ouvrier que la loi de sa personnalité, mais qu'est-ce que sa personnalité, sinon tout l'extérieur, toutes les influences ? Il n'y a aucune dissociation possible de l'enthousiasme et de la critique, de la personnalité créatrice et de la personnalité critique (c.-à.-d. du public)” ».

une loi de ses désirs, de ses raisons profondes »¹⁶⁶⁷. Celui qui souhaite construire un monde avec sa langue propre est le maître du Verbe. Il est donc Dieu lui-même : « Le Verbe est Dieu ! Je suis le Verbe ! Il n'y a que le Verbe »¹⁶⁶⁸. L'homme sobre et simple doit chercher son maître en lui-même, et non pas hors de lui :

Il faut que l'homme, tout comme d'abord le poète, trouve sa loi, sa clef, son dieu en lui-même. Qu'il veuille l'exprimer mort et fort, envers et contre tout. C'est-à-dire s'exprimer.¹⁶⁶⁹

C'est ainsi que l'homme peut progresser « vers la joie et le bonheur non seulement pour lui, mais pour tous »¹⁶⁷⁰.

Les sages pongiens

Pour Ponge, c'est le cageot qui incarne un « maître sage »¹⁶⁷¹ épicurien. Il est un être vulnérable, voué à la mort qui « ne sert pas deux fois ». Après l'usage humain, il est abandonné au coin des rues. Mais il luit encore « de l'éclat sans vanité », bien qu'il soit « légèrement ahuri d'être dans une pose maladroite ». Il ne semble pas qu'il se tourmente pour son destin, car il connaît bien sa condition :

À tous les coins de rues qui aboutissent aux halles, il luit alors de l'éclat sans vanité du bois blanc. Tout neuf encore, et légèrement ahuri d'être dans une pose maladroite à la voirie jeté sans retour, cet objet est en somme des plus sympathiques, — sur le sort duquel il convient toutefois de ne s'appesantir longuement.¹⁶⁷²

¹⁶⁶⁷ « L'instinct de conservation de l'esprit », *Dans l'atelier du « Nouveau recueil »*, II, p. 349.

¹⁶⁶⁸ « La Dérive du sage », *Proèmes*, I, p. 183.

¹⁶⁶⁹ « Pages bis, IV », *Proèmes*, I, p. 212.

¹⁶⁷⁰ « Notes prises pour un oiseau », *La Rage de l'expression*, I, p. 355.

¹⁶⁷¹ « Braque ou Un méditatif à l'œuvre », *L'Atelier contemporain*, II, p. 707.

¹⁶⁷² « Le Cageot », *Le Parti pris des choses*, I, p. 18.

Selon Épicure, le sage « ne craint pas de ne pas vivre : car ni vivre ne lui pèse ni il ne considère comme un mal de ne pas vivre »¹⁶⁷³. En ce sens, le cageot est un vrai sage épicurien qui ne craint pas sa non-vie.

Il s'agit là de l'« ataraxie » épicurienne qui signifie l'état d'absence de trouble de l'âme. Épicure souligne que l'on ne peut atteindre l'ataraxie qu'en se rendant compte de la limite de sa vie, et qu'en chassant la peur de l'éternité et de la mort. Épicure nous rassure au sujet de la mort : « La mort n'est rien par rapport à nous ; car ce qui est dissous ne sent pas, et ce qui ne sent pas n'est rien par rapport à nous »¹⁶⁷⁴. La disparition de la crainte de l'éternité et de la mort nous permet de jouir suffisamment de notre vie. Comme le dit Deleuze, l'objet pratique et spéculatif du naturalisme de Lucrèce, disciple d'Épicure, est de « distinguer dans l'homme ce qui revient au mythe et ce qui revient à la Nature, et, dans la Nature elle-même, distinguer ce qui est vraiment infini et ce qui ne l'est pas »¹⁶⁷⁵. C'est parce que, en attribuant à lui-même l'éternité qui ne lui appartient pas, l'homme confond le mythe et la Nature qu'il rêve de vivre éternellement dans le monde des dieux, inventés par la religion, ou dans le monde de l'Être, de l'Un ou du Tout, inventé par « une fausse philosophie toute imprégnée de théologie »¹⁶⁷⁶, ou qu'il craint qu'il ne souffre éternellement dans ce monde. Selon Épicure, « le trouble le plus grand pour les âmes des hommes a son origine dans le fait d'opiner que ces corps sont bienheureux et impérissables [...], et dans le fait d'attendre ou de soupçonner quelque peine terrible et éternelle, en conformité avec les mythes, ou encore en craignant l'insensibilité même qu'il y a dans l'être-mort comme étant quelque chose par rapport à nous »¹⁶⁷⁷. À la différence d'un homme mythique, l'homme épicurien ne souffrira plus ni de l'éternité, ni de la mort, car il sait bien qu'il n'est pas vraiment infini. Pour notre bonheur, il ne s'agit pas de désirer un temps infini, mais de prendre du bon temps. Épicure écrit : « La chair pose les limites du plaisir comme illimitées, et illimité est le temps qui le lui procure. Mais le pensée, qui s'est rendu compte de la fin et de la limite de la chair, et

¹⁶⁷³ Épicure, « Lettre à Ménécée », 126, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 219. Cf. une autre traduction de Jean-François Balaudé : « Le sage, lui, ne craint pas la non-vie, car la vie ne l'accable pas, et il ne pense pas que la non-vie soit un mal ».

¹⁶⁷⁴ Épicure, II, « Maximes capitales », *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 231.

¹⁶⁷⁵ Gilles Deleuze, « Lucrèce et le simulacre », *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 322-323.

¹⁶⁷⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷⁷ Épicure, « Lettre à Hérodoté », 81, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 125.

qui a fait disparaître les craintes au sujet de l'éternité, procure la vie parfaite, et n'a en rien besoin, en plus, d'un temps infini : mais ni elle ne fuit le plaisir, ni, quand les circonstances ont amené le moment de quitter la vie, elle ne meurt comme s'il lui manquait quelque chose de la vie meilleure »¹⁶⁷⁸. Si l'on n'est pas hanté par la force mythique de son destin, l'ataraxie n'est pas loin de nous¹⁶⁷⁹.

En ce sens, le végétal est un sage en état d'ataraxie. Il ne souffre pas de ce qui ne lui appartient pas, car il connaît bien la limite de sa vie. Il sait transformer son imperfection en perfection ; autrement dit, il sait transformer ses vices en vertus pour jouir de sa vie :

L'on dit que les infirmes, les amputés voient leurs facultés se développer prodigieusement : ainsi des végétaux : leur immobilité fait leur perfection, leur fouillé, leurs belles décorations, leurs riches fruits. [...] BIEN QUE L'ÊTRE VÉGÉTAL VEUILLE ÊTRE DÉFINI PLUTÔT PAR SES CONTOURS ET PAR SES FORMES, J'HONORERAI D'ABORD EN LUI UNE VERTU DE SA SUBSTANCE : CELLE DE POUVOIR ACCOMPLIR SA SYNTHÈSE AUX DÉPENS SEULS DU MILIEU INORGANIQUE QUI L'ENVIRONNE. TOUT LE MONDE AUTOUR DE LUI N'EST QU'UNE MINE OÙ LE PRÉCIEUX FILON VERT PUISE DE QUOI ÉLABORER CONTINUËMENT SON PROTOPLASME, DANS L'AIR PAR LA FONCTION CHLOROPHYLLIENNE DE SES FEUILLES, DANS LE SOL PAR LA FACULTÉ ABSORBANTE DE SES RACINES QUI ASSIMILENT LES SELS MINÉRAUX. D'OÙ LA QUALITÉ ESSENTIELLE DE CET ÊTRE, LIBÉRÉ À LA FOIS DE TOUS SOUCIS DOMICILIAIRES ET ALIMENTAIRES PAR LA PRÉSENCE À SON ENTOUR D'UNE RESSOURCE INFINIE D'ALIMENTS : *L'immobilité*.¹⁶⁸⁰

Pour la végétation, l'immobilité qui sous-entend ordinairement la déficience devient « une vertu » spéciale qui lui permet d'augmenter son bonheur. Libérée du souci du logement et de la nourriture, elle jouit lentement de sa vie. « La richesse selon la nature, dit Épicure, est bornée et facile à se procurer ; mais celle des opinions vides tombe dans l'illimité »¹⁶⁸¹. Les choses se contentent d'obtenir ce dont

¹⁶⁷⁸ Épicure, « Maximes capitales XX », *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 237.

¹⁶⁷⁹ Épicure, « Lettre à Hérodoté », 81-82, *Lettres, Maximes, Sentences*, trad. Jean-François Balaudé, Paris, Librairie Générale Française, 1994, p. 172-173 : « Il [Le trouble] tient également à ce qu'ils s'attendent toujours – ou le redoutent – à quelque chose d'éternellement terrible, en raison des mythes ou encore de l'insensibilité qu'il y a dans l'état de mort, qu'ils craignent comme si elle pouvait les atteindre, et il tient aussi au fait que ces affections sont moins dues à des opinions qu'à une disposition d'esprit irrationnelle. [...] Mais l'ataraxie consiste à être affranchi de tous ces troubles et à garder continuellement en mémoire les éléments généraux et capitaux ».

¹⁶⁸⁰ « Faune et flore », *Le Parti pris des choses*, I, p. 45-46.

¹⁶⁸¹ Épicure, « Maximes capitales », XV, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 235.

elles ont besoin, tandis que l'homme tend à avoir davantage que ce dont il a besoin. En ce sens, l'escargot est aussi un sage tant épicurien que stoïcien :

Il colle si bien à la nature, il en jouit si parfaitement de si près, il est l'ami du sol qu'il baise de tout son corps, et des feuilles, et du ciel vers quoi il lève si fièrement la tête, avec ses globes d'yeux si sensibles : noblesse, lenteur, sagesse, orgueil, vanité, fierté.

Et ne disons pas qu'il ressemble en ceci au pourceau. Non il n'a pas ces petits pieds mesquins, ce trottement inquiet. Cette nécessité, cette honte de fuir tout d'une pièce. Plus de résistance, et plus de stoïcisme. Plus de méthode, plus de fierté et sans doute moins de goinfrerie, – moins de caprice ; laissant cette nourriture pour se jeter sur une autre, moins d'effolement et de précipitation dans la goinfrerie, moins de peur de laisser perdre quelque chose.¹⁶⁸²

L'escargot sait vivre en accord avec la Nature. Il ne s'attache pas aux aliments comme un cochon ; il ne s'inquiète pas de perdre quelque chose. La solitude et la lenteur lui procurent le bonheur. Selon Épicure, le sage « ne choisit pas du tout la nourriture la plus abondante mais la plus agréable, de même ce n'est pas le temps le plus long dont il jouit mais le plus agréable »¹⁶⁸³. L'escargot est un être « fier et indépendant »¹⁶⁸⁴, parce qu'il a « une connaissance adéquate »¹⁶⁸⁵ de la nature selon les termes de Spinoza. Les choses comme l'escargot, le cageot, la végétation ne souffriront pas de nostalgie métaphysique comme les hommes, car elles connaissent bien leur nature : « La sagesse est de se contenter de cela, de ne pas se rendre malade de nostalgie »¹⁶⁸⁶.

Le sage n'aime pas l'excès ; il sait se modérer dans ses désirs. Ponge regrette que, à la différence des choses de la Nature, l'homme ne sache pas maintenir sa mesure et son équilibre. Il veut que l'homme construise des bâtiments proportionnés à sa taille,

¹⁶⁸² « Escargots », *Le Parti pris des choses*, I, p. 26.

¹⁶⁸³ Épicure, « Lettre à Ménécée », 126, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 219.

¹⁶⁸⁴ Épicure dit que l'étude de la nature forme des hommes fiers et indépendants. L'escargot est comparable à ce genre d'homme, puisqu'il connaît bien la nature : « Ce ne sont pas des fanfarons, ni des artistes du verbe, ni des gens qui font étalage de la culture (paideia) jugée enviable par la foule, que forme l'étude de la nature, mais des hommes fiers et indépendants, et s'enorgueillissant de leurs biens propres, non de ceux qui viennent des circonstances » (Épicure, « Sentences vaticanes », 45, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 259).

¹⁶⁸⁵ Baruch Spinoza, *Éthique*, Deuxième partie « De la nature et de l'origine de l'âme », Proposition XLVII, *op. cit.*, p. 122 : « L'âme humaine a une connaissance adéquate de l'essence éternelle et infinie de Dieu ».

¹⁶⁸⁶ « Pages bis, I », *Proèmes*, I, p. 207.

à ses imaginations et à sa raison comme le fait l'escargot, et non plus d'énormes monuments idéologiques :

Je ne sais pourquoi je souhaiterais que l'homme, au lieu de ces énormes monuments qui ne témoignent que de la disproportion grotesque de son imagination et de son corps, [...] sculpte des espèces de niches, de coquilles à sa taille, des choses très différentes de sa forme de mollusque mais cependant y proportionnées (les cahutes nègres me satisfont assez de ce point de vue), que l'homme mette son soin à se créer aux générations une demeure pas beaucoup plus grosse que son corps, que toutes ses imaginations, ses raisons soient là comprises, qu'il emploie son génie à l'ajustement, non à la disproportion, – ou tout au moins, que le génie se reconnaisse les bornes du corps qui le supporte.¹⁶⁸⁷

L'âme séparable du corps souhaite toujours s'élever vers le ciel transcendant, tandis que l'âme unie au corps¹⁶⁸⁸ souhaite maintenir son équilibre « attaché au sol »¹⁶⁸⁹ immanent en construisant sa maison à sa taille. Pour le « petite homme »¹⁶⁹⁰, son corps uni à son âme est déjà une excellente maison comme la coquille de l'escargot, suffisante pour « se protéger, s'y abriter »¹⁶⁹¹. L'outrance des hommes n'est pas limitée aux bâtiments. Selon lui, il est déplorable que les produits grossiers et démesurés des hommes fassent tant de bruits désagréables, tandis que ni la nature extérieure, ni la nature intérieure (= raison) ne sont aussi bruyants :

Honteux de l'arrangement tel qu'il est des choses, honteux de tous ces grossiers camions qui passent en nous, de ces usines, manufactures, magasins, théâtres, monuments publics qui constituent bien plus que le décor de notre vie, honteux de cette agitation sordide des hommes non seulement autour de nous, nous avons observé que la Nature autrement puissante que les hommes

¹⁶⁸⁷ « Notes pour un coquillage », *Le Parti pris des choses*, I, p. 39-40.

¹⁶⁸⁸ Comme nous l'évoquions dans le chapitre II de la première partie de cette étude, Spinoza souligne l'union de l'âme et du corps : « Nous avons déduit que l'Âme est unie au Corps de ce que le Corps est l'objet de l'Âme » (Baruch Spinoza, *Éthique*, Deuxième partie « De la nature et de l'origine de l'âme », Démonstration de Proposition XXI, *op. cit.*, p. 98). Selon lui, l'âme est donc l'idée du corps : « Tout ce qui arrive dans l'objet de l'idée constituant l'Âme humaine doit dire perçu par cette Âme ; en d'autres termes, une idée en est nécessairement donnée en elle ; c'est-à-dire si l'objet de l'idée constituant l'Âme humaine est un corps, rien ne pourra arriver dans ce corps qui ne soit perçu par l'Âme » (Baruch Spinoza, *Éthique*, Deuxième partie « De la nature et de l'origine de l'âme », Proposition XII, *op. cit.*, p. 82).

¹⁶⁸⁹ « Joca Seria », *L'Atelier contemporain*, II, p. 623.

¹⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 624.

¹⁶⁹¹ *Ibid.* : « Tout le reste du corps semble (et d'abord le crâne) la maison qu'il s'est construite pour se protéger, s'y abriter ».

fait dix fois moins de bruit, et que la nature dans l'homme, je veux dire la raison, n'en fait pas du tout.¹⁶⁹²

Cette méfiance de l'outrance n'est pas sans rapport avec l'antipathie pour le lyrisme de l'effusion excessive. Un nouvel homme, qui sait, en se concevant comme une partie de la Nature, maintenir l'harmonie entre la raison et la *réson* ainsi que « l'équilibre mental et physique »¹⁶⁹³, voudra et pourra faire de sa vie une œuvre d'art remplie d'un nouveau lyrisme matérialiste.

2. L'art de vivre heureux

Pour Ponge, la poésie n'est pas seulement une source de plaisir esthétique, mais aussi un moyen moral qui peut nous donner une raison de vivre ; elle appartient au domaine *pratique* qui nous aide « à vivre quelques jours encore »¹⁶⁹⁴. C'est pourquoi il dit que « l'on devrait pouvoir à tous poèmes donner ce titre : “Raisons de vivre heureux” »¹⁶⁹⁵. Pour Ponge, l'art n'est pas pour l'art, mais pour la vie. Il s'agit de l'art de vivre, voire l'art de vivre *heureux*. Cet art de vivre ne peut être obtenu qu'à partir des relations avec d'autres êtres. Autrement dit, le bonheur d'un individu n'est possible que dans le champ de l'altérité. C'est pourquoi il s'agit de l'« art de vivre comme individu social »¹⁶⁹⁶. La nature est « le plan éthique »¹⁶⁹⁷ au sens lévinasien du terme où les choses se solidarisent les unes avec les autres pour leur bonheur. Or, le bonheur et la connaissance de la nature ne sont pas séparables. Nous examinerons d'abord la relation entre le bonheur et la connaissance chez Ponge, puis nous étudierons comment le bonheur et la liberté des choses pongiennes sont possibles sur le plan d'immanence.

¹⁶⁹² « Des Raisons d'écrire », *Proèmes*, I, p. 195-196.

¹⁶⁹³ « Quelques notes sur Eugène de Kermadec », *L'Atelier contemporain*, II, p. 648.

¹⁶⁹⁴ « Raisons de vivre heureux », *Proèmes*, I, p. 197.

¹⁶⁹⁵ *Ibid.*

¹⁶⁹⁶ *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁶⁹⁷ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 220 : « Au dévoilement de l'être en général, comme base de la connaissance et comme sens de l'être, préexiste la relation avec l'étant qui s'exprime ; au plan de l'ontologie, le plan éthique ».

Ponge et le plan éthique

Ponge dit dans une lettre à Tortel (1970) que, si Épicure s'est adonné à la physique, c'est pour y découvrir des raisons de vivre. Pour Ponge comme pour Épicure, l'urgence morale prévaut sur toutes les autres :

Cela ne veut pas dire que la « Physique » de qui que ce soit ait jamais précédé sa « Morale ». Pour ce qui est d'Épicure, je ne peux m'empêcher de croire que son premier mobile ait été la nécessité, l'urgence, de se trouver des raisons de vivre/exemples de vie heureuse/— et de vivre heureux (calme). Est-ce en observant le manège astral qu'il les a trouvées ? Peut-être... Mais sa motivation première fut sans doute morale, vitale. Ainsi de nous tous, il me semble.¹⁶⁹⁸

L'ambition poétique de Ponge consiste, comme on le sait, non pas à écrire un poème, mais à composer une cosmogonie. Mais la cosmogonie n'est pas une fin en soi. Ses recherches poétiques sur la Nature consistent plutôt à trouver des raisons de vivre heureux. En ce sens, la morale de Ponge est proche de celle d'Épicure, philosophe hédoniste. Il est, aux yeux de Ponge, regrettable que les chemins du bonheur proposés par Épicure soient cachés par les idéologies encourageant « toutes les inquiétudes qui, faute d'être guéries par la considération (matérialiste), portent les hommes à diviniser (et à s'asservir à) quelque transcendance : Dieu, l'Esprit, la Raison, le Progrès, le Devoir, le Travail, les Besoins »¹⁶⁹⁹. Ces idéologies mènent les hommes moins au bonheur qu'à la résignation ou au suicide. Ponge critique dans cette lettre toutes les idéologies contre le bonheur, y compris le stoïcisme, le communisme, le gauchisme :

Ce qui est bien le fait, tout à la fois, du platonisme, de l'aristotélisme, de quelque monothéisme sémite, chrétien, etc., que ce soit, de l'hégélianisme, du prétendu matérialisme « dialectique », du socialisme soi-disant scientifique (« à chacun selon son travail »), du communisme (« à chacun selon ses besoins ») et enfin de tout « gauchisme », anarchisme, libertarisme, libertinisme — TOUTES ces philosophies (y compris le stoïcisme lui-même, qui, finalement, n'est qu'un masochisme) reconduisant, comme je le dis, à la résignation, à la peur, ou à l'effort, au devoir, etc., et, par là, au suicide, au meurtre (à la

¹⁶⁹⁸ Francis Ponge, Jean Tortel, *Correspondance (1944-1981)*, op. cit., lettre 185, p. 238-239.

¹⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 239.

terreur), par ce « fil en aiguille » (cette escalade) des fantasmagories et des besoins (donc, des douleurs), que la non-modération des plaisirs (de la volupté, de la jouissance) immanquablement provoque.¹⁷⁰⁰

Il est intéressant de constater que son point de vue sur le stoïcisme, jusqu'alors plutôt favorable, devient définitivement négatif dans ses dernières années. Rappelons la critique de l'« église stoïcienne » de Ponge dans le Colloque de Cerisy (1977). Rappelons aussi que Nietzsche accuse le stoïcisme de se pervertir en tyrannisant la Nature. Pour Ponge, le stoïcisme n'est qu'un masochisme, parce qu'il a besoin de la douleur des hommes pour diviniser la Nature. Il est donc loin de l'éthique du bonheur. Plus les idéologies qui donnent l'illusion et qui encouragent la douleur acquièrent de l'influence, plus Ponge a besoin des maximes d'Épicure comme les seuls garants de la vie heureuse. Toutefois, le plaisir épicurien que Ponge apprécie n'est pas une débauche, mais un plaisir modéré dont Nietzsche dit dans *Le Gai savoir* : « Tu sais, dit Ponge, comment Nietzsche définissait le matérialisme épicurien : la modestie de la volupté »¹⁷⁰¹. Nietzsche admire la modestie de la volupté d'Épicure ; ce dernier sait jouir de la quiétude de son âme en contemplant tranquillement la mer de l'existence et ses bords animés par les vies et les morts¹⁷⁰². L'éthique de Ponge se résumera ainsi par le plaisir modéré qui aura besoin à la fois de la raison et de la raison.

Il faut noter que le plaisir et la connaissance ne sont pas séparables dans l'éthique de Ponge. Sur ce point, Ponge rejoint Épicure et Spinoza. Selon les analyses de Deleuze, l'éthique de Spinoza contraste avec la morale chrétienne sur les trois points suivants.

1° L'éthique de Spinoza est une éthique qui suit un modèle du corps. Le parallélisme spinoziste du corps et de l'âme refuse toute supériorité de l'un sur

¹⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 239-240.

¹⁷⁰¹ Francis Ponge, Jean Tortel, *Correspondance (1944-1981)*, *op. cit.*, lettre 185, p. 240.

¹⁷⁰² Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, 45, trad. Patrick Wolting, Paris, Flammarion, 1997, p.100 : « *Épicure*. – Oui, je suis fier de sentir le caractère d'Épicure autrement, peut-être, que tout autre, et de savourer dans tout ce que j'entends et lis de lui le bonheur de l'après-midi de l'Antiquité : – je vois son œil contempler une vaste mer blanchâtre, par-dessus les rochers de la côte sur lesquels repose le soleil pendant que des animaux petits et grands jouent dans sa lumière, sûrs et tranquilles comme cette lumière et cet œil lui-même. Seul un être continuellement souffrant a pu inventer un tel bonheur, le bonheur d'un œil face auquel la mer de l'existence s'est apaisée, et qui désormais ne peut plus se rassasier de contempler sa surface et cette peau marine chamarrée, délicate, frémissante : jamais auparavant il n'y eut une telle modestie de la volupté ».

l'autre¹⁷⁰³ ; il renverse « le principe traditionnel sur lequel se fondait la Morale comme entreprise de domination des passions par la conscience »¹⁷⁰⁴. Du point de vue du parallélisme, la conscience ne domine ni l'esprit, ni le corps¹⁷⁰⁵. La conscience ne connaît pas bien la nature des choses. En confondant la cause avec l'effet, elle recourt parfois à Dieu. Elle ne connaît pas le désir du corps ; elle s'intéresse moins à la connaissance qu'à la moralisation : « il suffit de ne pas comprendre pour moraliser »¹⁷⁰⁶.

2° L'éthique de Spinoza est une éthique du bon et du mauvais. Dans la nature, il n'y a ni le bien *absolu*, ni le mal *absolu*, mais il y a le bon *relatif* et le mauvais *relatif*. Une connaissance erronée des phénomènes naturels mène l'homme à une fausse dichotomie du bien et du mal¹⁷⁰⁷. Si un mode existant rencontre un autre mode qui se compose avec lui, c'est une bonne rencontre (comme la nourriture) ; en revanche, s'il rencontre un autre mode qui le décompose, c'est une mauvaise rencontre (comme le poison). L'éthique de Spinoza n'est pas *une morale* qui rapporte l'existence à des valeurs transcendantes, au système du jugement, mais *une éthique* dans laquelle il s'agit plus de la différence qualitative des modes d'existence (bon/mauvais) que de l'opposition des valeurs (Bien/Mal)¹⁷⁰⁸. La Morale en tant que bien et mal commande l'obéissance au nom de la « loi », tandis que l'éthique nous permet seulement de connaître la loi de la Nature¹⁷⁰⁹ : « Prenons la conscience au mot : la loi morale est

¹⁷⁰³ Dans la philosophie de Spinoza, l'âme et le corps suivent le même ordre : « ce qui est action dans l'âme est aussi nécessairement action dans le corps, ce qui est passion dans le corps est aussi nécessairement passion dans l'âme » (Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*, op. cit., p. 28). Mais, dans la philosophie de Descartes, l'âme et le corps ne suivent pas même ordre : « quand le corps agissait, l'âme pâtissait, disait-on, et l'âme n'agissait pas sans que le corps ne pâtisse à son tour (règle du rapport inverse, cf. Descartes, *Traité des passions*, articles 1 et 2) » (*ibid.*).

¹⁷⁰⁴ Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*, op. cit., p. 28.

¹⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 29 : « Il s'agit de montrer que le corps dépasse la connaissance qu'on en a, et que la pensée ne dépasse pas moins la conscience qu'on en a. Il n'y a pas moins de choses dans l'esprit qui dépassent notre conscience que de choses dans le corps qui dépassent notre connaissance ».

¹⁷⁰⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷⁰⁷ Par exemple, Adam entend l'ordre de Dieu « Tu ne manges pas du fruit... » comme une interdiction ; il croit que Dieu lui interdit moralement quelque chose. Mais il se peut que ces mots soient énoncés par Dieu pour avertir Adam de l'ingestion. Voir *ibid.*, p. 33.

¹⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 35

¹⁷⁰⁹ Michel Foucault expose une pareille idée sur la différence entre la morale et l'éthique. La morale est entendue comme ensemble de valeurs et de règles imposées aux individus par les appareils prescriptifs divers comme la famille, les institutions éducatives, les Églises, etc. Or, les individus, selon le jugement personnel, peuvent obéir ou résister à un interdit ou à une prescription. L'éthique appartient ainsi au souci de soi et à la connaissance de soi. Voir Michel Foucault, *Histoire de la sexualité 2 : L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, p. 32.

un devoir, elle n'a pas d'autre finalité que l'obéissance. Il se peut que cette obéissance soit indispensable, il se peut que les commandements soient bien fondés. Ce n'est pas la question. La loi, morale ou sociale, ne nous apporte aucune connaissance, elle ne fait rien connaître »¹⁷¹⁰.

3° L'éthique de Spinoza est une éthique de la joie. L'éthique spinoziste vise à la béatitude au-delà de la tristesse, tandis que la morale a besoin de la tristesse pour son pouvoir¹⁷¹¹. L'éthique spinoziste affirme la vie telle qu'elle est en refusant toute superstition ou mystification du monde, tandis que la morale regarde la vie comme coupable¹⁷¹², et donc comme devant être justifiée : « Il y a bien une philosophie de la "vie", chez Spinoza : elle consiste précisément à dénoncer tout ce qui nous sépare de la vie, toutes ces valeurs transcendantes tournées contre la vie, liées aux conditions et aux illusions de notre conscience. La vie est empoisonnée par les catégories de Bien et de Mal, de faute et de mérite, de péché et de rachat. Ce qui empoisonne la vie, c'est la haine, y compris la haine retournée contre soi, la culpabilité »¹⁷¹³.

On peut s'apercevoir sans difficulté que la morale de Ponge correspond bien à l'Éthique de Spinoza, et non à la Morale du christianisme. En effet, Ponge désire fonder une éthique non pas à partir des idées (la conscience de la Morale), mais à partir des objets (le corps de l'Éthique). Dans son éthique, les choses souhaitent organiser de *bonnes* rencontres qui pourraient augmenter leur puissance d'agir. Le poète veut élaborer un art de vivre *heureux* en dénonçant toutes les idéologies contre la vie.

¹⁷¹⁰ Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique, op. cit.*, p. 36

¹⁷¹¹ Selon Spinoza, il y a trois personnages qui aiment la tristesse : l'esclave, le tyran, et le prêtre. L'esclave exploite ces passions tristes ; le tyran a besoin des passions tristes pour asseoir son pouvoir ; le prêtre s'attriste sur la condition humaine et les passions de l'homme en général. Voir Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique, op. cit.*, p. 38.

¹⁷¹² Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie, op. cit.*, p. 17 : « Elle (la vie) est coupable puisqu'elle souffre. Ensuite, cela signifie qu'elle (la vie) doit être justifiée. »

¹⁷¹³ Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique, op. cit.*, p. 39.

Amor fati et l'éthique de la joie

L'éthique de Ponge, qui consiste à rechercher son bonheur en approuvant les choses dans la Nature, s'apparente à l'*Amor fati* de Nietzsche, qui consiste à assumer volontiers non seulement son destin, mais aussi le destin des autres. Comme nous l'avons vu, Nietzsche dit que la relation que le sujet peut nouer avec l'objet n'est pas une relation de vérité, mais une relation esthétique. Il veut considérer esthétiquement les choses comme telles, non pas selon le critère de la morale du bien et du mal. Selon lui, recourir à la balance de la morale ne prouve que l'incapacité esthétique d'une époque. Il a envie de peser les choses sur la balance esthétique¹⁷¹⁴ en pensant que la beauté des choses se niche dans les choses elles-mêmes. Pour Ponge, il est aussi important de voir le monde de point de vue esthétique. Il souligne que l'homme, qui peut se réaliser dans l'avenir, doit être l'homme *esthétique*, c'est-à-dire l'homme de l'objeu : « *Oui*, c'est l'homme de *l'objeu* que nous préparons, et *non* l'homme d'un nouveau dogme »¹⁷¹⁵. Affirmer, approuver et aimer les choses telles qu'elles existent, c'est l'*Amor fati*¹⁷¹⁶. Nietzsche écrit : « Je veux apprendre de plus en plus à considérer la nécessité dans les choses comme le Beau en soi : – ainsi je serai l'un de ceux qui embellissent les choses. *Amor fati* : que ceci soit désormais mon amour ! je ne ferai pas de guerre contre la laideur ; je n'accuserai point, je n'accuserai pas même les accusateurs. Détourner le regard : que ceci soit ma seule négation ! et à tout prendre : je veux à partir d'un moment quelconque n'être plus autre chose que pure adhésion ! »¹⁷¹⁷ Nietzsche trouve le Beau dans l'existence des choses ; il veut y adhérer purement et simplement. Ponge, lui-aussi, trouve la beauté dans les choses, caractérisées par leur imperfection : « L'on en arrive à *oublier* quels sont les vrais caractères de la perfection, et à goûter (sincèrement) les imperfections, à les trouver

¹⁷¹⁴ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir* (1882), trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1982, p. 365 : « Mon désir est que l'on pèse de moins en moins avec les plats de la balance morale, de plus en plus avec ceux d'une balance esthétique et qu'en fin de compte l'on ressente la morale en tant que caractéristique d'une époque retardataire et de son incapacité esthétique ».

¹⁷¹⁵ *Pour un Malherbe*, II, p. 125.

¹⁷¹⁶ Le nom du groupe *Tel Quel* est tiré d'une déclaration de Nietzsche : « Je veux le monde et le veux TEL QUEL ». Voir Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, *op. cit.*, p. 96. On voit ici que le groupe *Tel Quel* et Ponge ont en commun *tel quel*, une forme de l'*Amor fati* de Nietzsche.

¹⁷¹⁷ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, 276, trad. P. Klossowski, *op. cit.*, p. 189.

belles, à les vouloir comme beautés »¹⁷¹⁸. Non seulement ils trouvent la beauté dans les choses, mais ils les veulent aussi. Vouloir ce qui est, c'est à la fois l'approbation de la nature et l'*Amor fati*. Pour Nietzsche comme pour Ponge, l'approbation de la nature s'exprime par la formule la plus simple, *oui* : « Pour tout dire en un mot : nous voulons être rien que ceux qui disent oui (aux choses) ! »¹⁷¹⁹ Chez Deleuze, l'*Amor fati* s'exprime par consentir à l'événement, c'est-à-dire, par ne pas craindre ce qui nous arrive : « On ne peut rien dire de plus, jamais on n'a rien dit de plus : devenir digne de ce qui nous arrive, donc en vouloir et en dégager l'événement, devenir le fils de ses propres événements, et par là renaître, se refaire une naissance, rompre avec sa naissance de chair »¹⁷²⁰. Une pareille idée s'exprime chez Ponge par le mot *avènement* ; il dit que l'homme à venir doit jouir de l'avènement de la Nature : « À aménager sa demeure : une nature dont il n'ait pas honte, dont il jouisse, à son avènement »¹⁷²¹. L'*Amor fati* se traduira chez Lévinas par l'« amour de la vie » : « Toute opposition à la vie, se réfugie dans la vie et se réfère à ses valeurs. Voilà l'*amour de la vie*, harmonie préétablie avec ce qui va seulement nous arriver »¹⁷²². Ainsi, l'*Amor fati* n'est pas une aveugle soumission aux coups d'un sort incompréhensible, mais une acceptation volontaire de ce qui arrive. Dire *Oui* à sa vie et vouloir la vie la plus agréable, non pas la vie la plus longue, c'est *Amor fa ti*. L'*Amor fati* de Ponge est de « vivre résolument »¹⁷²³, « de vivre heureux »¹⁷²⁴ avec les objets de sensations dans le temple de la beauté qu'est la Nature, en écartant les idéologies qui encouragent la résignation et la tristesse. Il lui permettra « les retours de la joie »¹⁷²⁵. L'éthique de Ponge est ainsi une éthique de l'*Amor fati* et de la joie.

Les rencontres entre les choses leur permettent d'échanger les affects positifs ou négatifs. Par les échanges d'affects, les choses peuvent augmenter leur bonheur, ou peuvent sombrer dans la tristesse. C'est la notion d'affects de Spinoza qui nous

¹⁷¹⁸ « Joca Seria », *L'Atelier contemporain*, II, p. 633.

¹⁷¹⁹ Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, trad. P. Klossowski, *op. cit.*, p. 365.

¹⁷²⁰ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 175.

¹⁷²¹ « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir », *Le Peintre à l'étude*, I, p. 140.

¹⁷²² Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 154.

¹⁷²³ « Pages bis, VIII », *Proèmes*, I, p. 219. Cette devise n'est pas sans rappeler le titre de Nietzsche (*Humain, trop humain*), ce qui nous confirme une affinité au niveau de la pensée entre Ponge et Nietzsche.

¹⁷²⁴ « Pages bis, VII », *Proèmes*, I, p. 216.

¹⁷²⁵ « Raisons de vivre heureux », *Proèmes*, I, p. 198.

permet d'expliquer les modifications morales et corporelles des choses. Spinoza dit : « J'entends par Affections (affect, *affectus*) les affections du Corps par lesquelles la puissance d'agir de ce Corps est accrue ou diminuée, secondée ou réduite, et en même temps les idées de ces affects. Quand nous pouvons être la cause adéquate de quelqu'une de ces affects, j'entends donc par affect une action ; dans les autres cas, une passion »¹⁷²⁶. Quand un corps rencontre un autre corps qui ne convient pas à sa nature, cet autre corps lui provoque des affects de la *tristesse*, de sorte que sa puissance d'agir sera diminuée ou empêchée. En revanche, quand il rencontre un autre corps qui convient à sa nature, ce dernier entraîne des affects de la *joie*, de sorte que sa puissance d'agir est augmentée ou aidée¹⁷²⁷.

La notion d'affects de Spinoza peut être rapprochée de la notion de clinamen de Lucrèce. Les affects déterminent la direction de combinaison des atomes, tandis que le clinamen ne fournit que la possibilité de leur combinaison. En effet, les corps ne se rencontrent pas par n'importe quel choc, mais ils organisent des rencontres qui conviennent à leur nature, de sorte qu'elles puissent leur procurer du plaisir. En ce sens, la notion d'*affects* s'apparente aussi à celle d'*affinité*¹⁷²⁸ de Goethe. Dire qu'il y

¹⁷²⁶ Spinoza, *Éthique*, Troisième partie « De l'origine et de la nature des affections », Définitions III, *op. cit.*, p. 135.

¹⁷²⁷ Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*, *op. cit.*, p. 41 : « Lorsque nous rencontrons un corps extérieur qui ne convient pas avec le nôtre [...], tout se passe comme si la puissance de ce corps s'opposait à notre puissance, opérant une soustraction, une fixation : on dit que notre puissance d'agir est diminuée ou empêchée, et que les passions correspondantes sont de *tristesse*. Au contraire, lorsque nous rencontrons un corps qui convient avec notre nature, et dont le rapport se compose avec le nôtre, on dirait que sa puissance s'additionne à la nôtre : les passions qui nous affectent sont de *joie*, notre puissance d'agir est augmentée ou aidée ».

¹⁷²⁸ Un principe chimique d'affinité est devenu principe esthétique avec Goethe. En 1809, Goethe publie son roman *Les Affinités électives* (*Die Wahlverwandtschaften*), qui, par son titre même, renvoie à la doctrine chimique des rapports entre différents corps qui, à partir des travaux d'Etienne-François Geoffroy en 1718, s'impose comme théorie dominante dans la chimie du XVIII^e siècle. L'affinité signifie la propriété de deux corps de s'unir entre eux par l'intermédiaire de leurs particules semblables. On peut facilement voir ce phénomène d'attraction dans la matière fluide qui forme la sphère comme l'eau, l'huile, le mercure. Ils s'unissent promptement sans modifier quoi que soit l'un à l'autre. Par exemple, les gouttes de pluie se réunissent volontiers en rivières. L'affinité s'applique aussi aux êtres dont l'essence intérieure est toute différente, comme on le voit dans l'union de l'eau et du vin. Mais on trouve aussi l'affinité négative, c'est-à-dire la répulsion, comme on le voit dans le cas de l'huile et de l'eau. Ils ne peuvent pas s'unir même par mélange mécanique et friction. L'excellente connaissance de la tradition chimique et alchimique conduit Goethe à considérer l'affinité comme une loi de la nature produisant aussi bien ses effets en chimie que chez les êtres vivants et dans le psychisme. Dans *Les affinités électives*, il montre un intérêt scientifique pour les relations humaines, allant jusqu'à proposer un modèle chimique pour rendre compte de leur complexité, par exemple, comme les attirances amoureuses qui font et défont les couples. Ce principe, qui domine les rapports humains, fonctionnera comme une condition de la possibilité de l'expérience, puisque, comme le dit Danièle Cohn, « l'expérience résulte de

a une affinité entre deux choses veut dire que leur rencontre convient à leur nature et que leur puissance d'agir peut donc être augmentée. L'affinité correspond donc aux affects actifs. L'affinité, caractérisée par l'attraction, s'oppose à la répulsion, phénomène par lequel deux corps se repoussent mutuellement. Si les deux corps ne veulent pas se rencontrer, c'est parce que leur rencontre ne convient pas à leur nature. La répulsion correspondra donc aux affects passifs. L'affinité et la répulsion ainsi que les affects actifs et passifs, qui agissent dans la nature sur la combinaison et la séparation des choses, fonctionneront comme un principe de la diversité de la nature.

Le dynamisme des vies des choses pongiennes peut être saisi plus nettement par cette conception d'affects. Voyons comment les échanges d'affects entre les choses se réalisent et comment les choses se transforment par ces affects :

Que dis-je, qu'il se nourrit d'air ? il s'en enivre. Le hume, le renifle, s'y ébroue.
 Il s'y précipite, y secoue sa crinière, y fait voler ses ruades arrière.
 Il voudrait évidemment s'y envoler.
 La course des nuages l'inspire, l'irrite d'émulation.
 Il l'imité : il s'échelle, caracole...
 Lorsque claque l'éclair du fouet, le galop des nuages se précipite et la pluie piétine le sol...¹⁷²⁹

Entre le cheval et les nuages, il n'y a aucune ressemblance en apparence, mais ils partagent une même capacité d'affects ; c'est-à-dire qu'ils s'apparentent dans leur capacité à courir vite. Comme nous le propose Deleuze, si l'on définit les choses comme des pouvoirs d'affecter et d'être affecté, c'est-à-dire, si l'on les définit par les affects dont ils sont capables, au lieu de les définir par leurs formes, leurs organes, leurs fonctions, beaucoup de choses changent¹⁷³⁰. Si Ponge a pu rapprocher ces deux choses hétérogènes, c'est qu'il s'est aperçu qu'elles avaient une même capacité d'affecter et d'être affectées. C'est grâce à cette capacité d'affects que l'on peut découvrir une résonance inattendue entre des choses hétérogènes comme le cheval et les nuages. Si l'on peut rapprocher le cheval de labour et le bœuf, bien qu'il n'y ait pas de ressemblance entre eux, c'est qu'ils partagent les mêmes affects : « Il y a de

l'existence et de l'interaction de plusieurs liens » (Danièle Cohn, *La Lyre d'Orphée*, Flammarion, 1999, p.168).

¹⁷²⁹ « Le Cheval », *Pièces*, I, p. 774.

¹⁷³⁰ Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique, op. cit.*, p. 166.

plus grandes différences, dit Deleuze, entre un cheval de labour ou de trait, et un cheval de course, qu'entre un bœuf et un cheval de labour. C'est parce que le cheval de course et le cheval de labour n'ont pas les mêmes pouvoirs d'être affectés ; le cheval de labour a plutôt des affects communs avec le bœuf »¹⁷³¹. Le cheval se précipite en imitant la course des nuages ; et inversement, les nuages galopent en imitant le piétinement du cheval. Il se produit une *résonance* affective entre deux choses. Ainsi, il s'agit encore une fois de la notion de résonance mentionnée dans la deuxième partie de ce travail. Sur le plan esthétique, la résonance révèle la musicalité matérielle des choses. Les choses qui résonnent se rassemblent en effet pour donner un grand concert élémentaire. Sur le plan éthique, la résonance signifie l'échange des affects, c'est-à-dire l'échange des sentiments entre les choses. La résonance affective peut, suivant les cas, augmenter ou diminuer la puissance d'agir des choses. Si la résonance entre le cheval et des nuages entraîne les affects du plaisir, ils vont continuer leur rencontre, ce qui leur permettra d'augmenter leur puissance d'agir. Si l'on a de la chance, on pourrait voir dans des millions d'années un cheval s'envoler dans le ciel comme des nuages. L'évolution des choses se serait réalisée de cette manière.

Les choses pongiennes s'efforcent d'augmenter leurs joies en se rencontrant¹⁷³² ; elles savent instinctivement comment elles peuvent augmenter leur puissance d'agir. Autrement dit, elles *veulent* et *peuvent* organiser de bonnes rencontres qui leur donnent les affects du plaisir (sentiments qui *conviennent* avec leur nature) en évitant des rencontres qui leur donnent les affects de la tristesse. C'est le *conatus* spinoziste qui désigne l'*effort* de chaque chose de persévérer dans son être ; cet effort est « rien en dehors de l'essence actuelle de cette chose »¹⁷³³. Selon Deleuze, le *conatus* « devenu conscient de soi sous tel ou tel affect » se définit aussi comme « le désir étant toujours désir de quelque chose »¹⁷³⁴. On peut donc dire que chaque chose

¹⁷³¹ *Ibid.*, p. 167.

¹⁷³² On pourra le constater dans les choses de ses poèmes que nous allons étudier bientôt tels que « Le Lilas », « Végétation », « Mœurs nuptiales des chiens », « Les Plaisirs de la porte », et « Les Poêles ».

¹⁷³³ Baruch Spinoza, *Éthique*, Troisième partie « De l'origine et de la nature des affections », Proposition VII, *op. cit.*, p. 143 : « L'effort par lequel chaque chose s'efforce de persévérer dans son être n'est rien en dehors de l'essence actuelle de cette chose ».

¹⁷³⁴ Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*, *op. cit.*, p. 136 : « Les affects-sentiments (*affectus*) sont exactement les figures que prend le *conatus* quand il est déterminé à faire ceci ou cela, par une

s'efforce, selon sa loi, sur le plan du *désir* sans recourir à aucune transcendance, de se conserver. L'art de *l'Ethique* de Spinoza consiste ainsi à « organiser les bonnes rencontres, composer les rapports vécus, former les puissances, expérimenter »¹⁷³⁵.

La volonté de puissance de Nietzsche consiste, comme évoqué précédemment, à rapprocher le monde du devenir et le monde de l'être. Deleuze envisage cette formule du point de vue du pouvoir et du vouloir : « La force est ce qui peut, la volonté de puissance est ce qui veut »¹⁷³⁶. La volonté de puissance consiste donc dans le rapprochement entre « ce qui peut » et « ce qui veut ». Zarathoustra conseille : « Faites toujours ce que vous voudrez, – mais soyez d'abord de ceux qui peuvent vouloir ! »¹⁷³⁷ Les choses pongiennes « veulent » et « peuvent » organiser et expérimenter de « bonnes rencontres ».

En fait, on rencontre souvent les images de l'expérimentation dans la poésie de Ponge :

Il y a chimie du rose au bleu, efflorescence et proconfusion violâtre dans les éprouvettes en papier-filtre, les bouquets formés d'une quantité de tendres clous de girofle mauves ou bleus du lilas.

Filtre, dis je... Si bien qu'une goutte de la grappe en fusion parfois se détache, comme du point d'exclamation le point : mais quelle fantaisie alors dans sa chute ! C'est l'abeille, avec des conséquences brûlantes pour l'expérimentateur.

Vraiment, peut-on lui souhaiter dès lors autre chose que l'ef-fleurement ?

Après quoi, nous pourrions ne l'employer plus que comme adjectif.¹⁷³⁸

Le lilas et l'abeille sont expérimentateurs de chimie ; ils expérimentent des affects qu'ils pourraient obtenir réciproquement. L'efflorescence du lilas est à la limite de l'effervescence (l'efflorescence) et sa profusion tourne à la confusion (la proconfusion)¹⁷³⁹. Cela veut dire que, pour eux, c'est le meilleur moment pour l'expérimentation. En effet, la puissance d'agir du lilas est au plus haut niveau ; l'abeille est prête à effleurer le lilas. Ils testent leur contact pour savoir quels effets

affection (*attectio*) qui lui arrive. Ces affections qui déterminent le *conatus* sont cause de conscience : le *conatus* devenu conscient de soi sous tel ou tel affect s'appelle désir, le désir étant toujours désir de quelque chose (III, déf. du désir) ».

¹⁷³⁵ Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*, op. cit., p. 161.

¹⁷³⁶ Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, op. cit., p. 57.

¹⁷³⁷ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Maurice de Gandillac, op. cit., p. 192.

¹⁷³⁸ « Le Lilas », *Pièces*, I, p. 767-768.

¹⁷³⁹ Voir Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, op. cit., p. 161.

ils peuvent en retirer.¹⁷⁴⁰ L'abeille *brûlant* d'amour effleure les lèvres *brûlantes* du lilas. Le mouvement de leur amour brûlant fait tomber les gouttes de la grappe ; c'est pourquoi ce sont « des conséquences brûlantes ». La puissance du lilas et de l'abeille sera augmentée par l'échange des affects joyeux. C'est une bonne rencontre : la pollinisation pour le lilas et l'obtention du miel pour l'abeille. Certes, l'abeille et le lilas sont très différents du point de vue de leur forme, mais ils sont très proches du point de vue de leurs affects. Par l'échange des affects, ils composeront non seulement leur corps, mais aussi leur bonheur. Selon Deleuze, les études qui définissent les corps par les affects dont ils sont capables fondent ce que l'on appelle aujourd'hui l'*éthologie*. L'éthologie nous instruit plus sur les choses que d'autres sciences qui ne s'occupent que de la forme des choses¹⁷⁴¹. Ponge est en un sens un éthologiste qui fait de la recherche sur les échanges d'affects et les comportements des choses, non pas sur les formes ou les fonctions ou les organes des choses.

La guêpe est aussi un expérimentateur comme l'abeille. Mais, elle préfère les fruits aux fleurs. Elle est donc plutôt un agent physico-chimique ou un « alchimiste »¹⁷⁴² qu'une pollénisatrice. La rencontre de la guêpe et des fruits est une bonne rencontre, parce que la guêpe se nourrit des fruits, et les fruits crachent plus facilement, grâce à la guêpe, leurs graines pour qu'elles puissent germer :

Mais des insectes aux fruits, quels effets profonds, quelle chimie, quelles réactions ! La guêpe est un agent physico-chimique. Elle précipite la

¹⁷⁴⁰ Contrairement à notre analyse mettant l'accent sur l'aspect positif du contact, Gérard Farasse fait remarquer l'aspect négatif du contact avec le lilas. Le lilas souffre d'une « maladie végétale caractérisée par un agglomérat de grappes, une accumulation excessive de matière proliférante ». La prolifération bourgeonnante du lilas compromet la sérénité du poète. Il s'agit donc d'une sorte de phobie du contact : « À son égard se développe une sorte de phobie du contact : surtout, ne pas s'en approcher ! Vous connaissiez le sort du chimiste expérimentateur que l'abeille pique. Votre corps, lui aussi, à son tour, serait endommagé. Il vaut mieux effacer au plus vite le texte du lilas, le "passer au bleu" » (Gérard Farasse, *L'âne musicien sur Francis Ponge*, Paris, Gallimard, 1996, p. 125).

¹⁷⁴¹ Par exemple, l'éthologie de la tique nous apprend ses capacités particulières des affects. La tique peut être défini par ses trois affects : « le premier, de lumière (grimper en haut d'une branche) ; le deuxième, olfactif (se laisser tomber sur le mammifère qui passe sous la branche) ; le troisième calorifique (chercher la région sans poil et plus chaude) » (Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*, op. cit., p. 167).

¹⁷⁴² Note 2 sur « Déclaration, condition et destin de l'artiste », *Nioque de l'avant-printemps*, II, p. 982 : « L'artiste se conçoit à la fois comme un prêtre et un savant. Un mage, un alchimiste. Il résume ».

postmaruration, la décomposition de la pulpe végétale, qui emprisonnait la graine.¹⁷⁴³

La guêpe est elle-même un récipient qui transporte les nourritures qu'elle obtient lors de ses rencontres avec des fruits ou des fleurs :

Un petit siphon ambulant, un petit alambic à roues et à ailes comme celui qui se déplace de ferme en ferme dans les campagnes en certaines saisons, une petite cuisine volante, une petite voiture de l'assainissement public : la guêpe ressemble en somme à ces véhicules qui se nourrissent eux-mêmes et fabriquent en route quelque chose.¹⁷⁴⁴

La guêpe jouit de la rencontre avec les fleurs et les fruits, puisque cette rencontre est avantageuse et salubre pour sa santé physique et morale. En revanche, elle est parfois obligée d'avoir des contacts qui peuvent lui coûter la vie. Comme cette rencontre diminue sa puissance d'agir, voire lui fait perdre la vie, elle devrait l'éviter à tout prix :

Qu'elle laisse son dard dans sa victime et qu'elle en meurt ? Ce serait assez bonne image pour la guerre qui ne paye pas. [...]

Il est donc évident, répétons-le, que la guêpe n'a aucun intérêt à rencontrer un adversaire, qu'elle doit plutôt éviter tout contact, faire détours et zigzags nécessaires pour cela.¹⁷⁴⁵

La pluie et la végétation sont aussi les expérimentatrices qui testent leur rencontre :

Ce sont ces appareils que la pluie rencontre justement d'abord, avant d'atteindre le sol. Ils la reçoivent dans une quantité de petits bols, disposés en foule à tous les niveaux d'une plus ou moins grande profondeur, et qui se déversent les uns dans les autres jusqu'à ceux du degré le plus bas, par qui la terre enfin est directement ramotée. [...]

Ils grandissent en stature à mesure que la pluie tombe ; mais avec plus de régularité, plus de discrétion ; et, par une sorte de force acquise, même alors qu'elle ne tombe plus. Enfin, l'on retrouve encore de l'eau dans certaines

¹⁷⁴³ « La Guêpe », *La Rage de l'expression*, I, p. 343.

¹⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 340.

¹⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 341.

ampoules qu'ils forment et qu'ils portent avec une rougissante affectation, que l'on appelle leurs fruits.¹⁷⁴⁶

La végétation expérimente la pluie en la faisant couler entre les divers bols. Le but de l'expérimentation consiste à savoir si sa rencontre avec la pluie est avantageuse ou nuisible pour elle. En fait, elle ne sait pas par avance si cette rencontre lui est favorable. Si la végétation continue la rencontre avec la pluie, c'est parce que la pluie contribue à sa composition, comme on le voit dans ses fruits qui comportent les traces de la pluie. En revanche, si la rencontre excessive avec la pluie concourt à sa décomposition, la végétation tendra à l'éviter comme on l'observe dans les plantes, à l'instar du cactus qui pousse bien dans les zones désertes. Une rencontre fréquente avec la pluie diminuera la puissance d'agir du cactus. L'idée selon laquelle les corps vont évoluer dans la direction où leur puissance d'agir sera augmentée n'est pas sans rappeler l'évolutionnisme de Charles Darwin. Ponge explique l'évolution du cheval devenu girafe de ce point de vue :

Qu'un cheval doive se nourrir dans une région où il y a moins d'herbe à brouter que de feuilles haut placées sur les arbres ou de régimes de bananes ou de dattes, et le voilà obligé de *perdre* beaucoup des qualités du cheval afin de devenir girafe.¹⁷⁴⁷

Pour que le cheval se transforme en girafe, la résonance effective du cheval avec son environnement est essentielle. Lorsque le cheval est obligé d'échanger les affects avec les plantes haut placées, il perd les qualités du cheval pour devenir girafe. Chaque chose porte « sa propre différence, sa propre damnation, ses propres infirmités »¹⁷⁴⁸ dans la mesure où elle est une erreur de la nature. Mais ces contraintes ne signifient pas la damnation au sens chrétien du mot, mais la positivité darwinienne, puisqu'elles permettent à chaque chose de s'adapter à l'environnement et d'augmenter sa puissance d'existence. L'erreur n'est donc pas « l'erreur comme damnation », mais « l'erreur comme perfection »¹⁷⁴⁹. Comme un cheval à long cou

¹⁷⁴⁶ « Végétation », *Le Parti pris des choses*, I, p. 49.

¹⁷⁴⁷ « Texte sur l'électricité », *Lyres*, I, p. 507.

¹⁷⁴⁸ « Préface à un Bestiaire », *Nouveau nouveau recueil*, II, II, p. 1236.

¹⁷⁴⁹ Lionel Cuillé, « Généalogie de la qualité différentielle. Ponge et le darwinisme », *Ponge, résolument*, op. cit., p. 236.

est possible, il ne sera pas complètement abusif d'imaginer un cheval qui obtient, par l'échange des affects avec les nuages, la capacité de s'envoler¹⁷⁵⁰.

Nous, comme les choses, voulons sélectionner et organiser par l'expérience les bonnes rencontres, ce qui nous permet d'avoir l'« idée adéquate »¹⁷⁵¹ de la Nature. La possession de l'idée adéquate de la Nature nous apporte les affects actifs : « Ces affects ou sentiments actifs, dit Deleuze, ne peuvent être que des joies et des amours, mais des joies et amours très spéciales »¹⁷⁵². Ces joies spéciales s'expriment par le nom de « béatitude »¹⁷⁵³. En fin de compte, le plan d'immanence de la Nature est un « plan de l'expérience » où les choses s'efforcent d'organiser sans cesse par l'expérimentation des affects les bonnes rencontres, voire la béatitude.

L'échange des affects entre les choses d'une même espèce comme celle du chien est plus fort que celui des affects entre les choses de différentes espèces :

C'est magnifique, ce mouvement qu'engendre la passion spécifique. Dramatique ! Et comme ça a de belles courbes ! Avec moments critiques, paroxystiques, et longue patience, persévérance immobile maniaque, ambages à très amples révolutions, circonvolutions, chasses, promenades à allure spéciale...

Oh ! Et cette musique ! Quelle variété !

Tous ces individus comme des spermatozoïdes, qui se rassemblent après d'invraisemblables, de ridicules détours.

Mais cette musique !

Cette femelle traquée ; cruellement importunée ; et ces mâles quêteurs, grondeurs, musiciens.¹⁷⁵⁴

¹⁷⁵⁰ L'évolution du ptérosaure, adaptés au vol grâce à des ailes membraneuses soutenues par un doigt, serait aussi un résultat de l'échange des affects avec quelque chose qui a une capacité d'affects de s'envoler. * Ptérosaure (du grec, ptero, « aile » ; sauros, « lézard ») : reptile volant du mésozoïque, appelé communément ptérodactyle, qui vécut entre 230 millions et 65 millions d'années environ avant notre ère.

¹⁷⁵¹ L'idée adéquate est donnée à la fois en nous et en Dieu (=Nature), ce dernier constituant l'essence de notre âme : « J'entends par idée adéquate une idée qui, en tant qu'on la considère en elle-même, sans relation à l'objet, a toutes les propriétés ou dénominations intrinsèques d'une idée vraie » (Spinoza, *Éthique*, Deuxième partie « De la nature et de l'origine de l'âme », Définitions IV, *op. cit.*, p. 70). ; « Quand nous disons qu'une idée adéquate et parfaite est donnée en nous, nous ne disons rien d'autre (Coroll. de la Prop. 11), sinon qu'une idée adéquate et parfaite est donnée en Dieu en tant qu'il constitue l'essence de notre Âme, et conséquemment (Prop. 32) nous ne disons rien d'autre, sinon qu'une telle idée est vraie » (Spinoza, *Éthique*, Deuxième partie, Démonstration de Proposition XXXIV, *op. cit.*, p. 108).

¹⁷⁵² Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique*, *op. cit.*, p. 72.

¹⁷⁵³ *Ibid.*

¹⁷⁵⁴ « Mœurs nuptiales des chiens », *Pièces*, I, p. 742.

C'est la passion tenace de mâles qui est décrite dans ce poème. Les mâles tournoient autour d'une femelle comme les spermatozoïdes autour d'un ovule. Les poursuites obstinées des mâles pendant huit jours¹⁷⁵⁵ montrent bien leurs affects actifs *joyeux*, tandis que la fatigue imaginable de la femelle montre ses affects passifs *tristes*. Mais le poète se demande si la cause des affects passifs de la femelle est totalement attribuable aux mâles. Selon lui, il n'est pas impossible que la femelle ait provoqué les mâles : « Je n'ai pu me rendre compte si elle avait commencé par être provocante, ou si seulement cela lui était venu (son état d'abord, ses pertes, son odeur, puis les mâles et leurs si longues, si importunes assiduités), si ça n'avait été pour elle qu'un étonnement douloureux et qu'une plainte, timide, avec déplacements mesurés, consentants »¹⁷⁵⁶. Il est vrai que le zèle des mâles s'oppose au désir mesuré de la femelle, mais l'important est qu'il y ait certes des échanges d'affects joyeux, voire des échanges matériels entre eux, ce qui garantit une continuité de la Nature. Grâce au bonheur mesuré de la femelle, celle-ci va avoir ses petits : « Mais elle aura ses beaux petits chiots »¹⁷⁵⁷. Les échanges des affects spectaculaires des chiens permettront leur évolution, voire leur mutation :

Les mœurs nuptiales des chiens, c'est quelque chose ! Dans un village de Bresse, en 1946... (je précise, car étant donné cette fameuse évolution des espèces, si elle se précipitait... ou s'il y avait mutation brusque : on ne sait jamais)...¹⁷⁵⁸

On peut dire que la diversité de la Nature est due à ces échanges d'affects. Le désir sexuel parmi tous les affects est en particulier une source de créativité et de diversité de la Nature. Le thème de la sexualité dans ce poème suffit à rappeler Vénus qui personnifie, dans *De la Nature*, la créativité de la Nature.

Le thème de la sexualité est aussi possible entre l'homme et les choses. « Les Plaisirs de la porte » (1933) montre que la rencontre entre la porte et l'homme qui la touche n'est pas un contact *froid* avec une chose indifférente, mais un contact *brûlant* avec quelque chose de vivant comme celui entre les amants :

¹⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 743 : « Enfin, nous n'avons pas beaucoup dormi, pendant ces huit jours.... ».

¹⁷⁵⁶ *Ibid.*

¹⁷⁵⁷ *Ibid.*

¹⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 742.

Les rois ne touchent pas aux portes.

Ils ne connaissent pas ce bonheur : pousser devant soi avec douceur ou rudesse l'un de ces grands panneaux familiers, se retourner vers lui pour le remettre en place, – tenir dans ses bras une porte. [...]

D'une main amicale il la retient encore, avant de la repousser décidément et s'enclorre, – ce dont le déclic du ressort puissant mais bien huilé agréablement l'assure.¹⁷⁵⁹

L'homme tient la porte dans ses bras comme s'il embrassait sa maîtresse. Mais la rencontre ne dure pas longtemps. Ils ont beaucoup de peine au moment de se quitter. Il hésite à lâcher la main de sa maîtresse ; elle l'assure en lui disant des paroles mielleuses bien « huilées ». Ce poème montre que la beauté et le bonheur ne se trouvent pas dans un lointain, mais dans « notre patio »¹⁷⁶⁰, dans la porte soit de notre bureau, soit de « la première auberge venue »¹⁷⁶¹ de Baudelaire. Notre vanité de nous considérer comme des êtres privilégiés dans la Nature nous empêche de trouver le bonheur dans les choses concrètes de la nature. Cela explique pourquoi le roi ne connaît pas le plaisir de la porte.

Le thème de l'embrassement entre l'homme et la chose se répète dans « Les poêles » (1936) :

Nous qui les [les poêles] adorons à l'égal des troncs d'arbres, radiateurs en été d'ombre et fraîcheur humides, nous ne pouvons pourtant les embrasser. Ni trop, même, nous approcher d'eux sans rougir... Tandis qu'eux rougissent de la satisfaction qu'ils nous donnent.

Par tous les petits craquements de la dilatation ils nous avertissent et nous éloignent. [...] S'ils refroidissent, bientôt un éternuement sonore vous avertit du rhume accouru punir vos torts.

Les rapports de l'homme à son poêle sont bien loin d'être ceux de seigneur à valet.¹⁷⁶²

L'homme devant le poêle ne peut ni les toucher ni les embrasser malgré son affection pour lui, puisqu'il y a une distance infranchissable entre lui et le poêle. Mais ils échangent quand même leurs affects tout en restant à distance. Le poêle

¹⁷⁵⁹ « Les Plaisirs de la porte », *Le Parti pris des choses*, I, p. 21.

¹⁷⁶⁰ « L'objet, c'est la poétique », *L'Atelier contemporain*, II, p. 657.

¹⁷⁶¹ Charles Baudelaire, « Les Projets », *Le spleen de Paris*, t. I, *op. cit.*, p. 315.

¹⁷⁶² « Les Poêles », *Pièces*, I, p. 728.

l'avertit du danger de la brûlure ou du rhume. Ils sont amis, voire amants ; il ne s'agit pas d'une relation de subordination entre eux. Serait-il dès lors abusif de rapprocher cette relation entre l'homme et le poêle de la relation entre l'homme et le soleil ? En fait, le soleil est un énorme poêle qui réchauffe tout ce qui est créé : « Tout crée, il l'éclaire, le réchauffe, le récrée »¹⁷⁶³. Il « anime un monde qu'il a d'abord voué à la mort : ce n'est donc que l'animation de la fièvre ou de l'agonie »¹⁷⁶⁴. Pourtant, c'est grâce à lui que ses « spectateurs » peuvent maintenir leur santé morale et physique. Les rapports de l'homme à son soleil sont aussi des rapports amicaux : « Le soleil, animant, allumant ce qui le contemple, joue avec lui un jeu psycho-compliqué, fait avec lui le coquet »¹⁷⁶⁵. Il ne s'agit pas d'une relation entre le maître et l'esclave. Comme le dit Nietzsche, le tyran et l'esclave ne peuvent devenir amis : « Es-tu esclave ? De la sorte ami tu ne peux être. Es-tu tyran ? De la sorte ami ne peux avoir »¹⁷⁶⁶. Quand Lévinas nous dit que le visage de l'Autre réveille notre responsabilité, il a raison, parce que l'Autre n'est pas sans rapport avec nous, dans la mesure où, voué à la mort comme nous, il vit aussi sur « notre humble et magnifique séjour »¹⁷⁶⁷. Le visage de l'Autre réveille en nous le sentiment de l'égalité : « Dans cet accueil du visage, dit Lévinas, s'instaure l'égalité »¹⁷⁶⁸. Zarathoustra reconnaît son visage dans le visage d'un ami qui dort : « As-tu déjà vu dormir ton ami, afin de le connaître tel qu'il est ? Quel est donc le visage coutumier de ton ami ? C'est ton propre visage, vu dans un miroir grossier et imparfait »¹⁷⁶⁹. Épicure, lui aussi, souligne l'importance de l'amitié en disant : « De tous les biens que la sagesse procure pour la félicité de la vie tout entière, de beaucoup le plus grand est la possession de l'amitié »¹⁷⁷⁰. L'amitié mène sa ronde autour du monde habité, « proclamant à nous tous qu'il faut nous réveiller pour louer notre félicité »¹⁷⁷¹. Selon

¹⁷⁶³ « Le Soleil placé en abîme », *Pièces*, I, p. 779.

¹⁷⁶⁴ *Ibid.*

¹⁷⁶⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶⁶ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Maurice de Gandillac, *op. cit.*, p. 70.

¹⁷⁶⁷ « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 50.

¹⁷⁶⁸ Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini*, *op. cit.*, p. 236.

¹⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁷⁷⁰ Épicure, « Maximes capitales », XXVII, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 239.

¹⁷⁷¹ Épicure, « Sentences vaticanes », 52, *Lettres, Maximes, Sentences*, trad. Jean-François Balaudé, *op. cit.*, p. 216.

lui, l'amitié est un bien immortel : « L'homme bien né s'adonne surtout à la sagesse et à l'amitié : desquelles l'une est un bien mortel, l'autre un bien immortel »¹⁷⁷².

Mais il nous reste encore une question : comment est-il possible d'organiser de bonnes rencontres ? Le « fameux *clinamen* de Démocrite et d'Épicure »¹⁷⁷³ nous donnera une réponse. Le *clinamen* (déclinaison) est la force intérieure des atomes en chute libre verticale, qui cause leur déviation. Sans lui, toutes les choses devraient suivre les lois du destin. Heureusement, grâce à lui, les choses peuvent aller n'importe où selon leur volonté et leur goût : « Enfin si toujours tous les mouvements sont solidaires, dit Lucrèce, si toujours un mouvement nouveau naît d'un plus ancien suivant un ordre inflexible, si par leur déclinaison les atomes ne prennent pas l'initiative d'un mouvement qui rompe les lois du destin pour empêcher la succession indéfinie des causes, d'où vient cette liberté accordée sur terre à tout ce qui respire, d'où vient, dis-je, cette volonté arrachée aux destins, qui nous fait aller partout où le plaisir entraîne chacun de nous, et, comme les atomes, nous permet de changer de direction, sans être déterminés par le temps ni par le lieu, mais suivant le gré de notre esprit lui-même ? »¹⁷⁷⁴ Cette volonté autonome permet aux choses de faire leur loi selon leur principe propre. C'est la volonté intérieure des choses qui prend l'initiative dans les mouvements. Lucrèce continue : « Car sans aucun doute de pareils actes ont chez nous leur principe dans la volonté ; c'est la source d'où le mouvement se répand dans nos membres »¹⁷⁷⁵. C'est nous qui décidons de notre destin. Ainsi, le *clinamen* est la source du libre arbitre¹⁷⁷⁶. Comme l'indique Deleuze, le destin divin qui dépasse la volonté des individus n'est qu'un « mythe d'une fausse physique »¹⁷⁷⁷. Ce qui détermine le destin des individus dans le monde immanent n'est plus tel ou tel être transcendant, mais leur volonté libre. Ils ne sont plus esclaves, mais maîtres de

¹⁷⁷² Épicure, « Sentences vaticanes », 78, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 267.

¹⁷⁷³ « Texte sur l'électricité », *Lyres*, I, p. 497. Mais, dans une lettre à Tortel, Ponge n'attribue plus le *clinamen* à Épicure : « Quant au *clinamen*, attention ; il semblerait que cela vienne (chez Lucrèce) d'une influence de Démocrite ; peut-être même, hélas, d'Empédocle (ce fou, ce mage !) ; pas de *Clinamen* chez Épicure (à ma connaissance, du moins) » (Francis Ponge, Jean Tortel, *Correspondance (1944-1981)*, *op. cit.*, lettre 185, p. 241).

¹⁷⁷⁴ Lucrèce, *De la Nature*, II, v. 251-260.

¹⁷⁷⁵ Lucrèce, *De la Nature*, II, v. 261-263.

¹⁷⁷⁶ *Les notions philosophiques*, volume dirigé par Sylvain Auroux, *op. cit.*, p. 338 : « La théorie du *clinamen* (en grec *par ogklisis*) permettait aux Épicuriens d'expliquer l'existence du libre arbitre ».

¹⁷⁷⁷ Gilles Deleuze, « Lucrèce et le simulacre », *Logique du sens*, *op. cit.*, p. 323.

leur destin. Les désirs des choses individuelles qui les rapprochent ou les éloignent les uns des autres découlent de leur volonté libre qui n'a rien à voir avec une quelconque volonté ou puissance extérieure à elles. La volonté veut la puissance, et la puissance n'est pas un objet posé à l'extérieur de celle-là. Autrement dit, dans la volonté, il y a quelque chose qui affirme sa puissance. Ainsi, le « clinamen » épicurien pourrait s'apparenter à la « volonté de puissance » nietzschéenne.

Le hasard et la liberté

Pourtant, il faut aussi admettre que la volonté libre se conjugue avec le hasard. En effet, de bonnes rencontres entre les choses ne sont pas seulement produites par leur volonté libre, mais aussi par le hasard qui leur offre un champ de rencontres possibles. Rappelons que, dans la pensée atomiste antique, le hasard est un agent essentiel dans les rencontres des atomes ainsi que dans leurs séparations. Ponge souligne, dans « Conception de l'amour en 1928 », l'importance du hasard dans la vie :

Je doute que le véritable amour comporte du désir, de la ferveur, de la passion. Je ne doute pas qu'il ne puisse : NAÎTRE que d'une disposition à approuver quoi que ce soit, puis d'un abandon amical au hasard, ou aux usages du monde, pour vous conduire à telles ou telles rencontres ; VIVRE que d'une application extrême dans chacune de ces rencontres à ne pas gêner l'objet de vos regards et à le laisser vivre comme s'il ne vous avait jamais rencontré ; SE SATISFAIRE que d'une approbation aussi secrète qu'absolue, d'une adaptation si totale et si détaillée que vos paroles à jamais traitent tout le monde comme le traite cet objet par la place qu'il occupe, ses ressemblances, ses différences, toutes ses qualités ; MOURIR enfin que par l'effet prolongé de cet effacement, de cette disparition complète à ses yeux – et par l'effet aussi de l'abandon confiant au hasard dont je parlais d'abord, qu'il vous conduise à telles ou telles rencontres ou vous en sépare aussi bien.¹⁷⁷⁸

C'est grâce au *hasard* que nous pouvons avoir les occasions de telles ou telles rencontres joyeuses et amoureuses. Nous pouvons jouir des bonnes rencontres que le

¹⁷⁷⁸ « Conception de l'amour en 1928 », *Proèmes*, I, p. 172.

hasard nous offre. Mais l'amour obtenu par le hasard doit être également rendu au hasard. L'abandon amical au hasard nous permet de nous séparer de notre bien aimé, même si cette séparation signifie la mort de la personne que l'on aime. Toutes les choses qui sont nées par hasard dans la scène de la Nature doivent assumer leur mort préparée par un autre hasard. Si l'on s'abandonne amicalement au hasard, la mort n'est pas à craindre. Dans *De la Nature* de Lucrèce, la Nature personnifiée adresse des reproches à une personne qui craint la mort en lui disant que, comme elle a pu jouir à son gré de sa vie passée, elle doit volontiers se retirer de la vie vers le repos éternel : « Enfin, si tout à coup se mettant à parler la Nature en personne admonestait l'un de nous : “Qu'est-ce donc, ô mortel ? Pourquoi ces pleurs morbides, ce goût des lamentations ? Pourquoi geindre sur la mort ? Si ta vie antérieure, et passée, te fut agréable, si tant de bonheurs, comme dans un vase sans fond engloutis, n'ont point fui sans plaisir ni profit, pourquoi ne pas t'en aller, tel un convive repu, et ne pas prendre, pauvre fou, calmement le repos ? ” »¹⁷⁷⁹.

L'importance du hasard dans la poétique de Ponge devient claire dans son influence sur la condition de la vie des végétaux :

Un ensemble de lois compliquées à l'extrême, c'est-à-dire le plus parfait hasard, préside à la naissance et au placement des végétaux sur la surface du globe.

*La loi des indéterminés déterminants.*¹⁷⁸⁰

Certes, le rôle du hasard dans leur naissance, et leur emplacement, une des conditions les plus importantes dans leur vie, est *déterminant*. Pourtant, le hasard n'est pas seul facteur qui détermine leur vie. Comme nous l'avons déjà dit plus haut, c'est leur volonté qui leur permet de changer leur vie ; ils peuvent et veulent transformer leur vice en vertu. Leur vie ne dépend donc pas seulement du hasard, caractérisé par l'*indétermination*, mais de leur volonté, c'est-à-dire leur *détermination*. Le hasard n'est pas toujours bénéfique à moins qu'il ne soit balancé par la volonté, ou la raison.

¹⁷⁷⁹ Lucrèce, *De la Nature*, III, 931-939, trad. José Kany-Turpin, Paris, GF-Flammarion, 1997.

¹⁷⁸⁰ « Faune et flore », *Le Parti pris des choses*, I, p. 46.

Les réserves que Ponge fait sur le hasard s'articulent à l'occasion de sa réflexion sur l'écriture. Il préfère s'élancer dans l'écriture à « s'élancer dans la parole », car il a du mal à s'exprimer avec la parole dans laquelle le hasard intervient souvent, alors qu'il peut bien s'exprimer avec l'écriture qui est née à travers un processus stable de la raison : « Si j'ai choisi d'écrire ce que j'écris, c'est aussi contre la parole, la parole éloquente ». La parole est sale, insuffisante et injuste ; en revanche, l'écriture est propre et nette. Ponge écrit : « Je vois la page blanche et je me dis : "Avec un peu d'attention, je peux, peut-être, écrire quelque chose de propre, de net." ». C'est également pourquoi, au lieu de s'abandonner à l'écriture du hasard comme l'écriture automatique des surréalistes, il recourt à l'écriture basée sur la raison : « N'est-ce pas, c'est raison, peut-être une des principales raisons d'écrire ». Il écrit non seulement contre la parole, mais aussi contre le hasard. Il continue : « Pour faire quelque chose qui puisse être lu, relu, aussi bien par soi-même, et qui ne participe pas de ce hasard de la parole. Contre le hasard »¹⁷⁸¹. Cependant, comme il l'avoue tout de suite, le hasard n'est pas une loi si simple : « Les hasards, ce sont peut-être des lois compliquées à l'extrême ». Car le hasard détermine en fait les conditions de la vie des êtres soit végétaux, soit humains. Un bon texte n'est donc pas ce qui exclut le hasard, mais l'affirme dans l'effort raisonnable. Il continue : « Et peut-être un bon texte peut-il être hasard dans cette mesure. Très ambigu ». En effet, le hasard joue un rôle important dans son écriture. Le souci de perfection qui avait présidé aux textes clos du *Parti pris des choses* cède peu à peu sa place aux valeurs « de hasards, d'approximations, de tâtonnements »¹⁷⁸² en passant par *La Rage de l'expression*. Dans « Berges de la Loire », Ponge écrit : « L'entrecroc des mots, les analogies verbales sont un des moyens de scruter l'objet »¹⁷⁸³. On peut imaginer sans difficulté que le *hasard* d'un jeu de mots va jouer un rôle important dans l'entrecroc des mots.

L'harmonie entre la raison et le hasard chez Ponge correspondra à celle entre le stoïcisme et l'épicurisme, résumée dans l'expression « un matérialisme teinté de stoïcisme »¹⁷⁸⁴. Dans le système du stoïcisme, tout n'est pas livré au hasard, mais tout est lié par des liens de sympathie, de connaturalité. Le monde, un vivant

¹⁷⁸¹ « La Pratique de la littérature », *Méthodes*, I, p. 672.

¹⁷⁸² Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, op. cit., p. 84.

¹⁷⁸³ « Berges de la Loire », *La Rage de l'expression*, I, p. 337-338.

¹⁷⁸⁴ « Entretiens, 1972 », *Textes hors recueil*, II, p. 1412.

raisonnable, est gouvernée par le logos divin¹⁷⁸⁵. En revanche, dans le système de l'épicurisme, une telle nécessité considérée comme « le maître de tout »¹⁷⁸⁶ (soit le destin) est déniée, mais des causes diverses, y compris le hasard, sont admises. Le hasard est différent de la nécessité et du destin. Dans le hasard, la volonté individuelle est d'autant plus importante que, selon la volonté individuelle, le hasard peut contribuer au bonheur ou entraîner le malheur. Il est donc important de transformer le hasard neutre en hasard positif. Le hasard ne fournit que des occasions de bonheur et de malheur. Épicure note : « Il [le sage] ne croit pas que le bien et le mal, qui font la vie bienheureuse, soient donnés aux hommes par le hasard, mais pourtant qu'il leur fournit les éléments de grands biens et de grands maux »¹⁷⁸⁷. Le sage épicurien « ne regarde (pas) le hasard, ni comme un dieu, [...] ni comme une cause inefficace »¹⁷⁸⁸. Selon Épicure, on peut distinguer trois causes de ce qui nous arrive : « Il [le sage] dit ailleurs que, parmi les événements, les uns relèvent de la nécessité, d'autres de la fortune (le hasard), les autres enfin de notre propre pouvoir nous-mêmes »¹⁷⁸⁹. Le sage épicurien critique la nécessité pour son irresponsabilité et le hasard pour son instabilité. Pour lui, la troisième cause ne mérite que d'être acceptée, car elle est « soustraite à toute domination étrangère »¹⁷⁹⁰ et elle est proprement « ce à quoi s'adressent le blâme et son contraire »¹⁷⁹¹. Cela expliquera pourquoi le sage pense « qu'il vaut mieux échouer par mauvaise fortune, après avoir bien raisonné, que réussir par heureuse fortune, après avoir mal raisonné »¹⁷⁹². Le hasard ne résout pas tout. Il ne peut nous apporter le meilleur bonheur que lorsqu'il s'unit à notre volonté. L'ontologie de Ponge rejoint ici l'« ontologie généalogique »

¹⁷⁸⁵ Voir Jean Brun, *Le Stoïcisme*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷⁸⁶ Selon Épicure, le sage « se moque de ce que certains présentent comme le maître de tout, le destin » (Épicure, « Lettre à Ménécée », *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 225).

¹⁷⁸⁷ Épicure, « Lettre à Ménécée », 133-134, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 225-226.

¹⁷⁸⁸ *Ibid.*, p. 225.

¹⁷⁸⁹ Épicure, « Lettre à Ménécée » 134, *Lettres*, trad. Octave Hamelin, *op. cit.*, p. 80. Marcel Conche préfère le mot *hasard* au mot *fortune* : « Certaines choses sont produites par la nécessité, d'autres par le hasard, d'autres enfin par nous-mêmes » (Épicure, « Lettre à Ménécée », 133, *Lettres et Maximes*, trad. Marcel Conche, *op. cit.*, p. 225). Cette tripartition épicurienne se trouve chez Aristote : « Les causes de toutes les actions humaines sont les unes extérieures, les autres intérieures à l'agent. Quand l'agent n'est pas lui-même la cause, l'action est due tantôt à la fortune, tantôt à la nécessité » (Rhét. I, 10, 1368 b 32-35, trad. Dufour). Voir note 4, p. 225.

¹⁷⁹⁰ Épicure, « Lettre à Ménécée » 134, *Lettres*, trad. Octave Hamelin, *op. cit.*, p. 80

¹⁷⁹¹ *Ibid.*

¹⁷⁹² *Ibid.*

de Spinoza qui, selon Antonio Negri, relie « la responsabilité éthique et cognitive qu'a le monde à un "faire" humain »¹⁷⁹³.

Le hasard est un des éléments essentiels même dans le mécanisme de la Nature qui fonctionne aussi finement qu'une horlogerie. La Nature est une machine à la fois précise et hasardeuse, comme le montre Ponge dans « Pluie » :

Chacune de ses formes a une allure particulière ; il y répond un bruit particulier. Le tout vit avec intensité comme un mécanisme compliqué, aussi précis que hasardeux, comme une horlogerie dont le ressort est la pesanteur d'une masse donnée de vapeur en précipitation. [...] Alors si le soleil reparait tout s'efface bientôt, le brillant appareil s'évapore: il a plu.¹⁷⁹⁴

Le hasard est un cas ou un événement dont la cause n'appartient pas à soi. Le hasard peut donc occasionner les affects des passions « qui s'expliquent par autre chose et dérivent du dehors »¹⁷⁹⁵. Mais, comme le dit Deleuze, il y a deux sortes de passions : les passions de la *tristesse* qui se produisent quand on rencontre un corps extérieur qui ne convient pas au nôtre et les passions de la *joie* qui se produisent par contre quand on rencontre un corps qui convient à notre nature. Le hasard peut nous amener à la joie ou à la tristesse. Pourtant, un corps ne sait pas par avance si ces événements occasionnés par le hasard seront bons ou mauvais pour sa propre santé physique et morale. S'abandonner au hasard signifie donc vouloir les événements et les expérimenter : « La morale stoïcienne, dit Deleuze, concerne l'événement ; elle consiste à vouloir l'événement comme tel, c'est-à-dire à vouloir ce qui arrive en tant que cela arrive »¹⁷⁹⁶.

Le papillon jouit de bonnes rencontres avec des fleurs grâce à l'abandon amical au hasard :

¹⁷⁹³ Selon Negri, Spinoza, à travers les lectures de Deleuze et de Matheron, nous proposait une nouvelle ontologie : « une ontologie de l'immanence qui détruisait jusqu'à la plus infime apparence de transcendantalisme, une ontologie de l'expérience qui refusait le phénoménisme, une ontologie de la multitude qui sapait l'immémorable théorie des formes de gouvernement [...], une ontologie généalogique qui rapportait la responsabilité éthique et cognitive qu'a le monde à un "faire" humain » (Antonio Negri, « Une philosophie de l'affirmation », *Le Magazine Littéraire*, n° 493, *art. cit.*, p. 71).

¹⁷⁹⁴ « Pluie », *Le Parti pris des choses*, I, p. 15.

¹⁷⁹⁵ Gilles Deleuze, *Spinoza, philosophie pratique, op. cit.*, p. 40. À la différence des affects des passions, les affects des actions « s'expliquent par la nature de l'individu affecté et dérivent de son essence » (*Ibid.*).

¹⁷⁹⁶ Gilles Deleuze, *Logique du sens, op. cit.*, p. 168.

Dès lors le papillon erratique ne se pose plus qu'au hasard de sa course, ou tout comme.

Allumette volante, sa flamme n'est pas contagieuse. Et d'ailleurs, il arrive trop tard et ne peut que constater les fleurs écloses. N'importe : se conduisant en lampiste, il vérifie la provision d'huile de chacune. [...]

Minuscule voilier des airs maltraité par le vent en pétale superfétatoire⁸, il vagabonde au jardin.¹⁷⁹⁷

Le papillon semble parfois maltraité par le vent, agent du hasard, mais c'est aussi grâce au vent en apparence hostile qu'il peut rencontrer telle ou telle fleur charmante. Son errance semble donc moins triste que joyeuse. Les choses dans la nature sont ouvertes à toutes les possibilités, puisque la Nature n'a pas de finalité. Comme le dit Nietzsche, cette âme légère n'est-elle pas le héraut du bonheur ? : « Et pour moi aussi, pour moi qui chéris la vie, les papillons et les bulles de savon, et tout ce qui leur ressemble parmi les hommes, me semblent le mieux connaître le bonheur »¹⁷⁹⁸.

« Le Platane » est une autre chose qui fait confiance au hasard :

Pour ces pompons aussi, ô de très vieille race, que tu prépares à bout de branches pour le rapt du vent,

Tels qu'ils peuvent tomber sur la route poudreuse ou les tuiles d'une maison... Tranquille à ton devoir tu ne t'en émeus point :

Tu ne peux les guider mais en émetts assez pour qu'un seul succédant vaille au fier Languedoc

A perpétuité l'ombrage du platane.¹⁷⁹⁹

Le platane est un stoïcien qui garde son calme, bien qu'il ait confié au vent le destin des ses graines. Certaines graines réussiront à rester en vie et à perpétuer leur espèce grâce aux rencontres qui renforcent leur puissance d'agir ; en revanche, d'autres périront faute de bonnes rencontres. Ponge estime que l'effort de perpétuation des choses est naturel, et qu'il est une des leçons d'Épicure : « Certes le désir de perpétuer sa vie et celle de son espèce procède tout simplement de l'amour de cette vie et des personnes de cette espèce. Je n'y vois aucune contradiction, et nous trouverions aisément leçon de tout cela dans l'immortel Épicure »¹⁸⁰⁰.

¹⁷⁹⁷ « Le Papillon », *Le Parti pris des choses*, I, p. 28.

¹⁷⁹⁸ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Henri Albert, *op. cit.*, p. 313.

¹⁷⁹⁹ « Le Platane », *Pièces*, I, p. 729.

¹⁸⁰⁰ *La Seine*, I, p. 257.

« La Cheminée d'usine » elle aussi se confie au vent. On peut imaginer combien l'abandon amical au hasard peut augmenter la puissance de l'existence :

Les forges de l'esprit fonctionnent nuit et jour.
N'importe quoi s'y fabrique.
Pour obscures qu'en soient les émanations,
Ou parfois vaporeuses,
Par un stylo bien droit
Leur cheminement est le même :
Volute après volute
A leur dissipation hautement éconduites,
Qu'enfin par le vent seul la question soit traitée !¹⁸⁰¹

La cheminée d'usine est comparée à diverses choses : le stylo à plume, la flûte, l'organe génital, l'aiguille d'une piqûre, la lunette astrologique¹⁸⁰². À la différence de « la flèche d'église »¹⁸⁰³ construite à des fins idéologiques¹⁸⁰⁴, ces choses représentant les activités culturelles ne supposent aucune fin idéologique. Comme la Nature n'a pas de finalité, la culture rapprochée de la Nature n'aura pas de finalité¹⁸⁰⁵. En effet, les directions des activités culturelles seront déterminées par des éléments du hasard et de la situation. Ce qui sort de la cheminée d'usine n'est donc pas « des fumées religieuses et métaphysiques »¹⁸⁰⁶, mais des écritures sur des objets concrets, des musiques accordées à la Nature comme celles de Rameau, des vies qui vont s'efforcer d'organiser de bonnes rencontres, des médicaments destinés à guérir le souci métaphysique, de nouvelles découvertes sur la Nature.

« L'Anthracite » (1940) – qui rappelle des thèmes divers tels que les erreurs de la nature, la beauté de l'existence, la fatalité des êtres – montre que le thème du hasard est lié au non-soi :

¹⁸⁰¹ « La Cheminée d'usine », *Pièces*, I, p. 770.

¹⁸⁰² *Ibid.* : « Tu tiens dans ton carquois, long étui à vertus, parallèles en toi, brillantes comme aiguilles, à la fois de la flûte et de la jolie jambe, de la plus haute et la plus mince tour, de la lunette astrologique et du stylo à plume rentrée, – terminé alors par un méat des plus touchants : comme la bouche muette des poissons, ou celle, plus minuscule encore, d'où s'échappe le sperme (lui aussi, simple flocon nacré) ».

¹⁸⁰³ « La Cheminée d'usine », *Pièces*, I, p. 769.

¹⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 770 : « Tandis que les flèches par quoi se terminent encore la plupart des belles constructions idéologiques ne m'atteignent plus, / Pénètrent au contraire profondément dans mon esprit et dans mon cœur, / Les postulations les plus simples, les plus naïves, / Qui ne sont pas faites pour cela ».

¹⁸⁰⁵ Il s'agira d'un parallélisme éventuel de la nature et de la culture.

¹⁸⁰⁶ « Notes premières de "L'Homme" », *Proèmes*, I, p. 229.

Sa façon de se laisser concasser est aussi fort sympathique. Aucune prétention à l'infrangibilité. Nul bond nerveux, nul éclat de dépit à distance. Elle se laisse faire presque sur place. Ne veut de nous aucune impatience, et cède au premier coup. Sous ce coup même, à peine devient-elle éparse...

Mais ce n'est pas pour si peu, pour la ruine de sa forme (ou sa prise de formes), qu'on l'en fera démordre : ses morceaux brillent, ils brillent de plus belle !

Dès lors, tout le monde est content : le charbonnier comme elle-même... De son problème résolu sans fatigue.

D'ailleurs, que lui importe ! En chacun de ses blocs, sous chacune de ses formes, elle est la nuit ensemble et les étoiles, la roche et le pétrole, la poêle et son huile.

Comme elle était aussi, dans sa masse, dans sa couche informe, le pouvoir de flamber durablement enfoui au sous-sol.¹⁸⁰⁷

L'anthracite est une chose « mate et ignoble »¹⁸⁰⁸ qui n'a pas atteint une perfection de diamant : « Tous s'étant vainement essayés au diamant »¹⁸⁰⁹. En ce sens, il est une erreur de la Nature. L'anthracite « n'apparaît au jour que pour disparaître bientôt »¹⁸¹⁰ par le contact inattendu avec le mineur « après des millénaires d'obscurité et de préparation souterraines »¹⁸¹¹. Il est d'autant plus sympathique qu'il est une chose fatale qui « meurt constamment »¹⁸¹², et qui ne sert pas deux fois comme le cageot. Comme il ne s'attache pas au lui-même en s'abandonnant au hasard, il cède au premier coup de pioche du mineur, de sorte qu'il lui plaît. Cette « créature du sous-sol »¹⁸¹³ est à la fois la nuit et les étoiles. Car elle a la puissance d'agir d'affecter les hommes par sa chaleur et sa lumière comme le font les poêles. Cet objet noir ignoble en apparence est en réalité une chose précieuse, qui n'hésite pas à se solidariser avec d'autres choses et qui fait, sans impatience, de son existence une œuvre d'art. Le « sage-anthracite » disparaîtra sans regret « en cendres, certes, et fumées dispersée »¹⁸¹⁴ après une vie *courte*, mais *brûlante* et *heureuse*.

¹⁸⁰⁷ « L'Anthracite ou le charbon par excellence », *Pièces*, I, p. 732-733.

¹⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 732 : « Certains sont mats. Ignobles en quelque sorte ».

¹⁸⁰⁹ *Ibid.*

¹⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 733.

¹⁸¹¹ *Ibid.*

¹⁸¹² « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 53.

¹⁸¹³ « L'Anthracite ou le charbon par excellence », *Pièces*, I, p. 732.

¹⁸¹⁴ *Ibid.*, p. 732-733.

Dire oui au hasard et aux événements sans s'attacher à soi est du non-soi, et les transformer selon sa loi en occasion de bonheur est du soi. Il est important de ne pas devenir esclave du destin ou de la nécessité tout en ne s'attachant pas à soi ; et il est aussi important de ne pas être nourri de préjugés personnels tout en s'efforçant d'établir sa loi. Il nous faut donc un juste milieu, c'est-à-dire un « mi-chemin » selon les termes de Ponge. Il est très significatif que le cageot se trouve à mi-chemin entre le cachot et la cage. Comme le dit la sagesse de Spinoza, la Nature ne connaît pas son but ; elle ne connaît que le milieu ou le moyen. Comme le dit la sagesse de Nietzsche, l'important est le présent, pas les deux éternités : celle du passé et celle de l'avenir. Sous ces angles, la Nature, qui est alors perçue comme une finalité, n'est pour nous qu'un « cachot-prison » ou qu'une « cage-prison », voire qu'une « église-prison »¹⁸¹⁵ qui, en opprimant notre liberté, nous empêche de nous réaliser en son sein. Il est significatif que l'objeu par lequel le poète se réalise se trouve à mi-chemin des mots et des choses¹⁸¹⁶. Comme le dit Maldiney, c'est dans l'espace de l'objeu que « langage et monde co-naissent l'un avec l'autre dans un cercle de déterminations réciproques »¹⁸¹⁷. L'harmonie entre la Nature et l'homme ne sera possible que quand l'homme, en assumant le hasard, labourera sa vie selon sa loi. La Nature, qui annule « la distance religieusement établie entre là-haut et ici-bas »¹⁸¹⁸, est notre « temple domestique »¹⁸¹⁹ où notre bonheur se réalise « ici-haut » dans la fraternité envers l'homme et les choses : « Fraternité et bonheur (ou plutôt joie virile) : voilà le seul ciel où j'aspire. Ici-haut »¹⁸²⁰. Il faut donc « la faculté de s'arrêter pour jouir du présent »¹⁸²¹ dans le temple de la beauté et de l'être qu'est la Nature, sans craindre les deux éternités du passé et de l'avenir.

¹⁸¹⁵ Marcel Spada, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 7 : « Ce monde intellectuel inspire toujours des églises=prisons, à moins qu'il n'essaie d'inoculer quelque souci ontologique ».

¹⁸¹⁶ Jean-Claude Pinson, « Le matérialisme poétique de Francis Ponge », *Habiter en poète, art. cit.*, p. 153.

¹⁸¹⁷ Henri Maldiney, *Le vouloir dire de Francis Ponge, op. cit.*, p. 71.

¹⁸¹⁸ Christiane Vollaire, « La matière des choses », *Objet : Ponge, op. cit.*, p. 63.

¹⁸¹⁹ « L'objet, c'est la poétique », *L'Atelier contemporain*, II, p. 657.

¹⁸²⁰ « Pages bis, III », *Proèmes*, I, p. 211.

¹⁸²¹ « Raisons de vivre heureux », *Proèmes*, I, p. 197-198.

Conclusion

C'est en prenant la notion de Nature pour fil conducteur que nous avons entamé notre étude, parce que la Nature nous a semblé être une notion permettant de saisir de manière globale les œuvres de Ponge, édifiées à la fois sur « le parti pris des choses » et sur « le compte tenu des mots ». Nous sommes partis de deux questions : qu'est-ce que la Nature chez Ponge ? Comment ses idées sur la Nature sont-elles liées à son esthétique et son éthique ? Pour répondre à ces interrogations, nous avons distingué trois aspects de la Nature chez Ponge. En parcourant ces trois étapes, nous avons pu nous rendre compte que la notion de Nature était un mot-clé pour comprendre non seulement son idée de la littérature, mais aussi sa vision de la vie.

Cependant, il faut noter que, même si nous avons recouru à la trilogie de la Nature pour accéder à l'œuvre de Ponge, les trois dimensions de la Nature ne sont pas rigoureusement distinctes chez lui. Autrement dit, pour le poète, les trois axes qui constituent son projet poétique (*la description du monde, la réflexion sur le langage et l'expression de soi*)¹⁸²² interfèrent les uns avec les autres. En fait, pour Ponge, la connaissance de la nature physique est déterminante pour la formation de son esthétique et de son éthique. Un enjeu esthétique est lié à la fois à un autre enjeu éthique et épistémologique. Par exemple, le thème de la vibration recouvre en même temps les trois dimensions. Ponge considère les choses, y compris l'homme, comme une vibration de la Nature. Cette nouvelle vision matérielle du monde permet à Ponge à la fois d'envisager un nouveau lyrisme poétique qui consiste à découvrir au sein de la chose elle-même la musicalité et d'élaborer une éthique qui cherche à

¹⁸²² Michel Collot, notice sur *Proèmes*, I, p. 962.

contrôler par la raison la vibration excessive soit sentimentale soit religieuse pour aboutir à l'ataraxie. Il en est de même pour le thème du « soi » et du « non-soi ». Le grand cycle de l'univers n'est possible que sur le principe fondamental du soi et du non-soi. Dans la Nature, rien ne peut garder éternellement son identité. Le soi devient avec le temps le non-soi, et le non-soi devient un autre soi, et ainsi de suite, ce qui correspondrait au mouvement sans répit des atomes qui inlassablement s'agglomèrent et se désagrègent. C'est ce que veut dire l'expression nietzschéenne « l'éternel retour ». Cette vision du monde est liée tant à la vision de la littérature de Ponge dans laquelle même la substantialité de la littérature est niée qu'à son éthique où « faire sa loi » est aussi important que « ne pas s'attacher à soi » pour atteindre la sérénité intérieure comme l'ataraxie épicurienne. Nous avons donc essayé de montrer comment ces divers thèmes se combinent les uns avec les autres dans les trois dimensions.

Si les approches phénoménologiques ou textualistes de l'œuvre de Ponge se sont contentées de révéler une partie de la poétique, notre approche thématique basée sur la notion de Nature offre, nous semble-t-il, de grands avantages en ce qu'elle nous permet d'avoir une perspective globale sur son œuvre. Particulièrement, l'idée de la Nature chez Spinoza nous a beaucoup aidés dans la compréhension de la nature dans l'œuvre de Ponge. L'application de l'idée de la nature chez Spinoza à l'étude de Ponge est d'autant plus significative que personne n'a jamais essayé d'introduire les pensées panthéistes spinozistes dans la critique de Ponge. En ce sens, nous pourrions dire que notre travail, qui a tenté un rapprochement inédit non seulement avec Spinoza, mais également avec Nietzsche, Deleuze, Lévinas, ou encore Bouddha, élargit l'horizon de la critique « philosophique » de Ponge.

L'emploi de la notion de Nature dans le domaine de la critique littéraire est certes intéressant, mais n'est pas sans danger. En effet, si on idéalise cette notion, elle risque de s'apparenter à une des notions « patheuses ». Comme le dit Deleuze, « la Nature n'est pas attributive, mais conjonctive : elle s'exprime dans "et", non pas dans "est" »¹⁸²³. La nature n'est pas une notion qui désigne une entité métaphysique. La nature peut plutôt évoquer de façon *conjonctive* n'importe quelle chose concrète,

¹⁸²³ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, op. cit., p. 307.

mais elle, toute seule, ne désigne rien. En un sens, elle n'est qu'un signe dépouillé de sens. Si Ponge et Nietzsche critiquent le stoïcisme, c'est parce qu'il substantialise la nature comme si elle était un être divin transcendant. Pour Ponge, la nature est un lieu concret où sont juxtaposées les choses qui ont un droit inaliénable d'existence ; mais elle n'est pas une substance métaphysique qui réduit toutes les choses à sa propre essence en leur ôtant leur propre individualité. Il en est de même pour Spinoza. Si la substance est un être transcendant, séparée de ses modes, elle ne sera pas différente du Dieu de telle ou telle religion monothéiste. La grandeur de Spinoza consiste à mettre son Dieu, identifié avec la Nature, sur le plan des modes, c'est-à-dire sur le plan d'immanence. La nature n'est qu'une notion universelle qui n'a aucun sens elle-même hors de sa relation avec les choses concrètes. Il faut noter que la nature, qui nous a servi de fil conducteur pour la compréhension de l'œuvre de Ponge, n'est pas une notion substantielle et métaphysique.

C'est ici que s'articule le problème du nominalisme. Le nominalisme est une doctrine qui affirme que les concepts universels ne sont que des signes, et non des substances constituant un ordre du réel, car seules les choses particulières sont pourvues d'existence. Par exemple, les concepts universels comme Dieu, le cercle, la beauté, ou encore l'animal ne sont que des noms qui servent à évoquer uniquement des choses particulières. Il en est de même pour la notion de Nature. La Nature n'est qu'une désignation générale. Une entité concrète qui correspond au nom n'existe pas séparément. L'universel ne peut donc être qu'un terme. Néanmoins, l'homme, qui aime souvent se concevoir comme un être privilégié dans la nature, puisqu'il peut inventer des idées générales, tend à substantialiser les idées universelles dans l'illusion selon laquelle il existe, hors du monde sensible et matériel, un autre monde intellectuel et immatériel. Attribuer un sens transcendant aux termes qui ne sont que des signes révèle le désir de l'homme pour le monde transcendant et intellectuel. Par exemple, une fois qu'il a conçu l'idée de Dieu, l'homme, qui veut vivre éternellement comme Dieu, commence à croire qu'il existe réellement. Comme le dit Ponge dans « L'objet, c'est la poétique », l'homme aime étreindre « ses émanations, ses fantômes » pour « valser avec eux » jusqu'à ce qu'il « s'abîme »¹⁸²⁴. En ce sens,

¹⁸²⁴ « L'objet, c'est la poétique », *L'Atelier contemporain*, II, p. 659.

le dualisme de Kant entre la nature et la liberté, entre le *mundus sensibilis* et le *mundus intelligibilis* peut être lié au désir de « réalisme » au sens platonicien du mot.

Goethe et Herder, qui refusent de suivre la voie de Kant, proposent une autre voie pour comprendre la culture humaine : l'idée d'« humanitas ». Se gardant de tomber dans le subjectivisme totalitaire englobant les objets d'un point de vue totalitaire, ils considèrent les êtres humains comme doués d'une capacité « spécifique », mais non « supérieure ». Leur vision de l'homme n'est pas si différente de celle de Ponge, qui nous propose d'« abaisser notre prétention à dominer la nature et d'élever notre prétention à en faire physiquement partie »¹⁸²⁵. Selon Ponge, l'« orgueil de la supériorité » est aussi dangereux que le sentiment « d'infériorité ou de non-justification »¹⁸²⁶ vis-à-vis de la nature, parce que l'homme est doté d'une faculté spécifique, celle de création littéraire : « Il dispose de moyens pour [...] se défaire de tout complexe d'infériorité à son égard : la littérature, les arts »¹⁸²⁷. Seuls les hommes peuvent accorder la durée à l'instant ; seuls ils distinguent, choisissent et ordonnent. C'est pourquoi les activités représentatives telles que l'histoire, la langue, les Beaux-Arts, l'intuition religieuse, le concept philosophique ne sont possibles que chez l'homme. Ce que les hommes réalisent est l'objectivation et la contemplation de soi en se fondant sur les mises en forme théorique, esthétique et éthique.

C'est parce que nous prenons cette faculté spécifique pour la faculté supérieure que nous aboutissons à absolutiser l'histoire et l'art, à inventer l'idée de Dieu. Cette absolutisation, loin de consoler l'homme, le plongera finalement dans un état de servitude en lui suscitant le souci métaphysique. Si on se laisse aller à la tentation de considérer les concepts universels comme une entité, et non comme un simple signe, on ne peut jamais sortir du « casse-tête métaphysique »¹⁸²⁸. Pour résister à cette tentation, on devrait savoir replacer la culture dans la nature pour la repenser dans sa relation avec la nature, comme Ponge désire y replacer l'homme¹⁸²⁹. La notion de Nature, notre fil conducteur, n'est qu'un signe sans entité du point de vue du

¹⁸²⁵ « Le monde muet est notre seule patrie », *Méthodes*, I, p. 630.

¹⁸²⁶ « Texte sur l'électricité », *Lyres*, I, p. 506.

¹⁸²⁷ « Notes premières de "L'Homme" », *Proèmes*, I, p. 225.

¹⁸²⁸ Pages bis, VI, *Proèmes*, I, p. 215.

¹⁸²⁹ « Notes premières de "L'Homme" », *Proèmes*, I, p. 225.

nominalisme. Même si c'est grâce à cette notion que nous avons pu bien saisir l'œuvre de Ponge, il ne faudra pas l'idéaliser comme si elle était une entité transcendante. En un sens, dès que nous arrivons à Ponge, nous devons rejeter cette notion. Il en est de même pour la création de l'œuvre d'art. Braque compare l'idée préexistant au tableau au ber pour la fabrication du bateau. Même si l'achèvement du tableau n'était possible que grâce à l'idée, une fois le tableau fini, le peintre doit la chasser pour « avoir la tête libre » : « Le tableau est fini quand il a effacé l'idée. / L'idée est le ber du tableau. / Détruire toute idée pour en arriver au fatal. / Avoir la tête libre : être présent »¹⁸³⁰. L'enlèvement du ber ou de l'échafaudage est essentiel pour que le bateau puisse glisser à la mer. Ponge cite Braque : « Et plus d'échafaudage, si prestigieux soit-il. Plus d'idées. L'idée, dit Braque, est le *ber* du tableau. C'est-à-dire l'échafaudage d'où le bateau se libère, pour glisser à la mer »¹⁸³¹. On retrouve la même leçon dans l'enseignement de Bouddha. Bouddha illustre la sottise de l'attachement par l'exemple du radeau. Si un homme, qui a réussi à franchir un fleuve grâce à un radeau, décide de le porter sur ses épaules pour lui témoigner sa gratitude, cela ne prouve que sa stupidité¹⁸³². Si nous nous attachons à une notion pour son utilité, nous risquons de l'idéaliser. Pour Ponge, la Nature n'est jamais une idée métaphysique qui réduit les étants à elle-même. Si Ponge déteste les idées, c'est parce qu'elles tendent à réduire la réalité vitale à la conscience terne. Il est significatif que 自然, terme équivalent de la Nature en Occident, comporte déjà en lui l'impossibilité de la réduction. En effet, la notion 自然, qui est chère notamment au taoïsme, comporte l'*ainsité* de la réalité qui exclut l'intervention d'aucun être transcendant. La Nature en tant qu'ensemble spatio-temporel de tout ce qui existe ainsi depuis toujours n'est pas l'objet de la possession conceptuelle de l'homme. L'homme ne peut que la décrire comme telle. Comme le souligne Barthes, on ne peut pas idéaliser le réel. Seule est possible la poétisation du réel. En ce sens, la définition

¹⁸³⁰ Georges Braque, *Le Jour et la Nuit*, op. cit., p. 27, 34, 19.

¹⁸³¹ « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir », *Le Peintre à l'étude*, I, p. 139.

¹⁸³² Soutra de Dokyou, *Boolkyo Seongjeon* (Bible bouddhique), Séoul, Donggook Yeokyungwon, 2002, p. 138.

de la poésie de Barthes est très significative : « J’entends par poésie, écrit Barthes, d’une façon très générale, la recherche du sens inaliénable des choses »¹⁸³³.

Dans la deuxième partie, nous avons fait remarquer que le nominalisme de Ponge peut se traduire par la tautologie. Les choses, qui existent *ainsi* – au sens à la fois bouddhique et taoïste du mot – depuis toujours ne *représentent* rien d’autre, mais elles s’*expriment* par elles-mêmes. Une figue n’est plus un fruit de l’arbre du bien et du mal comme dans le christianisme, mais elle est une figue. Le ciel n’est plus le symbole du monde transcendant, mais il est le ciel. Les choses dans la nature sont les Autres absolument autres au sens où l’altérité des Autres n’est pas absolument irréductible. Elles ne peuvent qu’évoquer les unes les autres, d’où l’allégorie ou l’analogie. En ce sens, quand Éric Marty dit que « la tautologie ne s’oppose pas à l’analogie »¹⁸³⁴, il a raison. En fait, les choses dans la nature ne sont pas seulement la volonté de l’expression et la tautologie, mais aussi l’allégorie et l’analogie. Par exemple, un lézard est certainement un lézard, mais il évoque également le mouvement de l’esprit. Une lessiveuse est certainement une lessiveuse, mais elle évoque également la toilette intellectuelle et le grand cycle de l’univers. Comme nous l’avons déjà vu dans « Les poêles », le rapport entre les choses, qui échangent leurs affects en se faisant écho, ne concerne pas le rapport de subordination entre maître et esclave, mais exprime le rapport d’égalité.

Il sera possible que l’on nous critique d’avoir idéalisé l’œuvre de Ponge par une notion omnipotente de l’immanence. Mais nous devons nous garder d’idéaliser la notion d’immanence, comme la notion de Nature. Cette notion, comme la notion de Nature, n’est pas une idée absolue métaphysique et transcendante qui réduit les choses. Elle n’est qu’une notion qui nous invite à ne plus envisager la nature dans la séparation ontologique entre la conscience et la chose, entre la substance et le mode, entre Dieu et les créatures. Il sera possible que la transcendance s’oppose à l’immanence, parce que le transcendant veut se distinguer par sa supériorité ontologique de l’immanent, situé à l’intérieur du monde sensible. Mais il n’est pas possible que l’immanence s’oppose à la transcendance, parce que, à la différence de

¹⁸³³ Roland Barthes, « Le Mythe aujourd’hui », *op. cit.*, p. 719, cité dans Éric Marty, « Francis Ponge et le neutre », *Matière, Matériau, Matérialisme, art. cit.*, p. 39.

¹⁸³⁴ Éric Marty, *ibid.*, p. 47.

la transcendance, cette notion ne suppose pas une opposition binaire pour qu'elle ait un sens. L'immanence, loin d'être une idée absolue et réductrice, est une manière de penser dans laquelle toutes les oppositions s'estompent, voire s'harmonisent. L'immanence rend même la transcendance immanente. Rappelons que le Dieu spinoziste est immanent à la nature. Ainsi, l'immanence est une immanence transcendante qui comporte *opiniâtement*, en soi-même, la transcendance.

En ce sens, « L'Huître » peut être lu comme une image de l'immanence. L'huître a « un monde opiniâtement clos »¹⁸³⁵ en son intérieur. Pourtant, ce monde n'est pas un monde relatif qui s'oppose à un autre monde, mais un monde opiniâtement clos qui cache en lui-même les choses transcendantes. C'est là que le « Dieu-Matière » pongien habite. Autrement dit, l'huître est un monde immanent qui comporte à la fois les horizons immanents et les horizons transcendants. Comme le souligne l'atomisme antique, le monde n'a pas de dehors dans lequel les éléments du monde peuvent se glisser. Cela veut dire qu'il n'a pas de sortie ontologique permettant d'atteindre par la providence un autre monde idéal. On pourrait donc désigner le monde où cohabitent la transcendance et l'immanence comme le « plan d'immanence transcendante de la Nature », ou simplement le « plan de trans-immanence de la Nature », si ce néologisme est permis. Dans ce plan, la Nature Naturante (l'être) ne se révèle que par la Nature Naturée (le devenir) ; c'est-à-dire que chaque chose est un lieu où cohabitent les deux Natures. Dieu n'existe pas hors des créatures, et il se réalise uniquement en elles. On peut retrouver cette idée de « trans-immanence » dans une conversation du texte taoïste de Tchouang-Tseu¹⁸³⁶, le philosophe par excellence de l'immanence en Orient :

DONGGUO ZI – Où donc se trouve ce que l'on appelle la Voie [*Tao*] ?
TCHOUANG TSEU – Il n'est nul endroit où elle n'est.
DONGGUO ZI – Pouvez-vous donner un exemple ?
TCHOUANG TSEU – Dans les fourmis.
DONGGUO ZI – Plus humble ?
TCHOUANG TSEU – Dans les mauvaises herbes.

¹⁸³⁵ « L'Huître », *Le Parti pris des choses*, I, p. 21.

¹⁸³⁶ Tchouang-tseu ou Zhuangzi (trad : 莊子 ; simp : 庄子 ; pinyin: zhuāng zǐ, « Maître Zhuang »), de son vrai nom Zhuāng Zhōu (莊周/庄周), est un penseur chinois du IV^e siècle av. J.-C. (350-275 av. J.-C.), à qui l'on attribue la paternité d'un texte essentiel du taoïsme appelé de son nom – le Zhuangzi. Il est considéré comme l'un des pères du taoïsme.

DONGGUO ZI – Encore plus humble ?
TCHOUANG TSEU – Dans les briques.
DONGGUO ZI – Plus humble encore ?
TCHOUANG TSEU – Dans la merde et la pisse.¹⁸³⁷

Le transcendant se niche même dans les choses immanentes les plus humbles. Si Ponge s'intéresse aux choses banales, voire humiliées ou bafouées qui se trouvent dans l'horizon immanent, c'est qu'elles comportent en elles la transcendance, c'est-à-dire la divinité. C'est là où se rejoignent l'idée d'immanence transcendante et l'idée d'horizon. Car ce plan de « trans-immanence » est à la fois un horizon temporel qui garde en même temps « le passé et l'avenir présents »¹⁸³⁸ dicibles et indicibles et un horizon spatial qui comporte toutes les choses visibles et invisibles. La notion d'immanence qui nous a guidés dans la critique de l'œuvre de Ponge n'est pas une idée transcendante basée sur les dualismes métaphysiques, mais une manière de penser basée sur le monisme matérialiste dont l'essence consiste à envisager sur le même plan le monde de l'être et le monde du devenir.

À cet égard, la lecture d'Éric Marty qui découvre dans la poésie de Ponge une « aspiration au neutre »¹⁸³⁹ est intéressante. Selon Marty, la poétique de Ponge montre « la proximité abyssale entre poétiser et idéologiser »¹⁸⁴⁰, ce qui est crucial pour comprendre Ponge. L'idéologisation se dirige vers l'au-delà du réel en s'opposant à la poétisation, alors que la poétisation se dirige vers l'en deçà du réel en ne s'opposant pas à l'idéologisation, mais au contraire en la neutralisant. Autrement dit, la poétisation relativise sur le sol de la pensée de l'immanence toutes les tentatives absolutisantes. L'immanence, qui ne peut être considérée comme séparée de la poétisation, est une idée spécifique qui refuse toute la dogmatisation des idées. En ce sens, elle est une idée des idées (c'est-à-dire une « méta-idée ») ou une idée *réveillée*. Si Ponge dit à plusieurs reprises qu'il ne veut pas être appelé « poète », c'est pour souligner qu'il y a un abîme entre lui et les poètes traditionnels. Le refus des idées peut s'expliquer de la même manière. S'il refuse les idées, c'est pour

¹⁸³⁷ Tchouang-Tseu, *Œuvres. Le Rêve du papillon*, trad. J.-J. Lafitte, Paris, Albin Michel, 2002, p. 194.

¹⁸³⁸ « La Terre », *Pièces*, I, p. 750.

¹⁸³⁹ Éric Marty, « Francis Ponge et le neutre », *Matériau, Matériau, Matériauisme*, art. cit., p. 43, p. 48

¹⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 43.

souligner qu'il y a aussi un abîme entre l'idée de la nature qu'il va proposer par ses travaux poétiques et les idées métaphysiques, religieuses de la nature.

La stratégie poétique de la neutralisation opérée par Ponge est ici à rapprocher de la pensée du non-soi du bouddhisme. Les idées transcendantes tendent toujours à fabriquer une image du soi figée, voire éternelle. Le bouddhisme souligne que cette croyance en un soi éternel n'est qu'une illusion. Ainsi, le non-soi bouddhique neutralise l'idée du soi. Ce n'est pas du tout une idée qui souhaite fonder une doctrine dogmatique, mais c'est une pensée immanente qui souhaite contempler ce qui se passe dans le monde comme tel. Ni le non-soi, ni l'immanence n'ont d'image figée du soi ; ce sont les pensées radicales négatrices qui nient toujours toutes les pensées qui s'attachent au soi. Les pensées transcendantes aiment le ciel où elles peuvent installer un soi éternel ; elles encouragent toutes les idées opposées telle que la séparation entre la conscience et la chose, entre l'âme et le corps, entre l'immatériel et le matériel, entre l'éternité et la fugacité, etc. C'est pourquoi elles sont qualifiées de « verticales ». En revanche, les pensées immanentes aiment la terre où les choses s'interpénètrent, où les événements interfèrent les uns avec les autres, où un soi se nie pour que les autres soi puissent naître. Il s'agit là des rapports « horizontaux » entre les choses. C'est pourquoi l'immanence est la pensée de l'horizontalité qui privilégie l'horizon. Certes, l'unicité du monde est liée aux aspects négatifs de la condition humaine comme la finitude, ou la mortalité. Pourtant, c'est paradoxalement sur « notre humble et magnifique séjour »¹⁸⁴¹ en tant qu'horizon de l'immanence que s'élabore l'éthique de la joie chez Ponge par l'acte d'assumer la « co-naissance » et la « co-fatalité »¹⁸⁴² comme telles.

Il est vrai que, contrairement à son aspiration à sauver l'homme, l'idéologie a souvent renforcé par le dogmatisme la servitude l'homme. C'est pourquoi Ponge déteste les idées. Il se conçoit, non comme idéologue qui tend à fixer le monde en quelques images, mais comme un artiste qui, en dénonçant les idéologies réductrices, contemple esthétiquement le monde irréductible comme tel pour en forger son éthique. Comme le fait remarquer Gleize, être un intellectuel communiste est

¹⁸⁴¹ « Le Galet », *Le Parti pris des choses*, I, p. 50

¹⁸⁴² Les choses, qui sont « co-nées » dans « l'enfer où toute énormité fleurit comme une fleur » (Baudelaire, « Épilogue », *Le Spleen de Paris*, t. I, *op. cit.*, p. 364), sont toutes exposées à la fatalité qu'est la mort. C'est ce que nous voulons exprimer par « co-fatalité ».

toujours possible, mais être un artiste communiste est impossible¹⁸⁴³. Car l'artiste n'est pas quelqu'un qui sert l'idéologie, mais celui qui, au contraire, la dénonce pour défendre la liberté humaine. En ce sens, l'artiste pongien est à rapprocher de Bouddha qui dénonce toujours l'image du soi pour en libérer l'homme. Si nous n'avons pas traité de la « politique » de Ponge dans la troisième partie, consacrée à son éthique, c'est en raison de sa critique de l'idéologie. Sa « po-éthique » n'est pas compatible avec telle ou telle idéologie dogmatique, parce que l'ambition poétique de Ponge, loin de rester une politique qui ne vise qu'un salut humain, consiste à montrer à l'homme un salut universel qui comprend non seulement le salut humain, mais aussi le salut de toutes les choses. C'est pourquoi Ponge quitte en 1947 le parti communiste dont l'idéal, bien que visant une société très humaine, devient de plus en plus « doctrinal, doctrinaire, sectaire »¹⁸⁴⁴. Il ne supporte plus le climat stalinien d'après-guerre qui lui paraît de plus en plus incompatible avec sa liberté d'écrivain. Sa déception de l'idéologie l'aurait poussé à rechercher un salut universel à travers l'art, et non à travers l'idéologie ; ce salut spécifique par l'art permettra à l'homme de vivre heureux avec les choses.

Nous avons essayé d'évoquer les diverses pensées immanentes philosophiques qui pourraient être rapprochées de celles de Ponge afin d'ouvrir un nouvel accès à son œuvre. Nous voulons que notre essai encourage d'autres critiques qui veulent aussi comprendre l'œuvre de Ponge de manière globale, et sous divers angles philosophiques. Comme le dit Derrida, l'œuvre de Ponge déborde de contenus philosophiques. Les lectures philosophiques seront donc toujours bienvenues, à moins qu'elles ne tentent de figer l'œuvre de Ponge dans une image ou dans une autre. Nous aurions aimé rapprocher la pensée de Ponge et celle du taoïsme, mais ce projet reste à tenter. En effet, le taoïsme comme le bouddhisme déborde de pensées immanentes sur la Nature telles que la « Nature telle qu'elle est »¹⁸⁴⁵, l'« accord avec

¹⁸⁴³ Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 164 : « Non, il n'est pas un manieur d'idées, non il n'a rien à faire avec l'idéologie. [...] Il est toujours possible, dans la perspective stalinienne, d'être un intellectuel communiste. Il est en revanche impossible de penser la notion d'"artiste communiste", sauf à réduire l'art à ce qu'il n'est pas ».

¹⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 158-159 : « Et c'est au moment où cette doctrine [...] lui paraît précisément cesser de pouvoir fonctionner comme telle, comme référence dynamisante et ouverte, mais au contraire devenir de plus en plus "doctrinale", doctrinaire, sectaire, qu'il s'en détache, ou plutôt qu'il commence à s'en détacher ».

¹⁸⁴⁵ 無爲自然 en chinois.

la nature » qui seraient liées au stoïcisme et à l'épicurisme. Effectivement, les pensées orientales comme le bouddhisme et le taoïsme partagent, à bien des égards, les idées immanentes sur la nature avec la philosophie de la nature grecque. Nous espérons que les travaux futurs qui tenteront de relier Ponge aux pensées orientales enrichiront sa compréhension.

Bibliographie

I. Œuvres de Francis Ponge

1. Éditions originales

- Douze petits écrits*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, « Une œuvre, un portrait », 1926.
- Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, coll. « Métamorphoses », 1942.
- Matière et mémoire ou les lithographes à l'école*, Paris, Fernand Mourlot, 1945.
Texte accompagné de trente-quatre lithographies de Jean Dubuffet.
- La Guêpe. Irruption et divagations*, Paris, Seghers, « Collection des 150 », 1945.
- L'Œillet, La Guêpe, Le Mimosa*, Lausanne, Mermod, « Collection du bouquet », 1946.
- Note sur « Les Otages », peintures de Fautrier*, Paris, Seghers, 1946.
- Dix Courts sur la méthode*, Paris, Seghers, 1946.
- Braque le réconciliateur*, Genève, Skira, coll. « Les Trésors de la peinture française », 1946.
- Le Carnet du bois de pins*, Lausanne, Mermod, 1947.
- Liasse*, Lyon, Armand Henneuse, 1948.
- Proèmes*, Paris, Gallimard, 1948.
- Le Peintre à l'étude*, Paris, Gallimard, 1948.
- Le Verre d'eau*, Paris, Galerie Louise Leiris, 1949. Texte accompagné de dessins d'Eugène de Kermadec.
- Cinq Sapates*, Paris, [s. éd.], 1950.
- La Seine*, Lausanne, La Guilde du livre, 1950. Texte accompagné de onze photographies de Maurice Blanc.
- Note hâtive à la gloire de Groethuysen*, Lyon, Armand Henneuse, 1951.
- L'Araignée publiée à l'intérieur de son appareil critique*, Paris, Aubier, 1952.
Édition comportant trois eaux-fortes d'André Beaudin, des fac-similés du manuscrit et une étude de Georges Garampon, « Francis Ponge ou la résolution humaine ».
- La Rage de l'expression*, Lausanne, Mermod, coll. « La Grenade », 1952.
- Le Soleil placé en abîme*, [s. l.], Bourg-la-Reine, Dominique Viglino, coll. « Drosera », 1954. Texte accompagné de sept eaux-fortes de Jacques Hérold.

Le Murmure, condition et destin de l'artiste , Lyon, Les Écrivains réunis, coll. « Disparate », 1956.

Le Grand Recueil. I. Lyres ; II. Méthodes ; III. Pièces, Paris, Gallimard, 1960.

Pour un Malherbe, Paris, Gallimard, 1965.

Le Savon, Paris, Gallimard, 1967.

Nouveau Recueil, Paris, Gallimard, 1967.

La Fabrique du Pré, Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1971.

L'Écrit Beaubourg, Centre Georges Pompidou, 1977.

L'Atelier contemporain, Paris, Gallimard, 1977.

Comment une Figure de paroles et pourquoi , Paris, Flammarion, coll. « Digraphe », 1977.

La Table, Editions du Silence, Montréal, 1982.

Nioque de l'avant-printemps, Paris, Gallimard, 1983.

Petite suite vivaraise, Montpellier, Fata Morgana, février 1983.

Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel , Paris, Hermann, 1984. Texte accompagné de seize dessins de François Rouan.

Nouveau nouveau Recueil , 3 volumes, édition établie par Jean Thibaudeau, Paris, Gallimard, 1992.

Pages d'atelier (1917-1982) , édition établie par Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 2005.

2. Éditions de référence

PONGE Francis, *Œuvres complètes* , Tome I, édition établie par M. Collot, G. Farasse, J.-M. Gleize, J. Martel, R. Melançon et B. Veck, sous la direction de B. Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

PONGE Francis, *Œuvres complètes* , Tome II, édition établie par G. Farasse, J.-M. Gleize, J. Martel, R. Melançon, Ph. Met et B. Veck, sous la direction de B. Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.

3. Textes parus en revues

« Sonnet » (signé Paul-François Nogère), *La Presqu'île*, 2^e série, n° 4, octobre 1916.

« Esquisse d'une parabole » (signé P...), *Le Mouton Blanc* , 1^{ère} série, n° 3, novembre-décembre 1922.

« Fragments métatechniques », *Le Mouton Blanc*, 1^{ère} série, n° 4, janvier 1923.

- « Trois Satires », *Nouvelle Revue Française*, n° 117, juin 1923 (1. « Monologue de l'Employé » ; 2. « Dimanche ou l'artiste » ; 3. « Un ouvrier »).
- « Qualité de Jules Romains », « Jules Romains peintre de Paris », *Le Mouton Blanc*, 2^e série, n° 1, septembre-octobre 1923.
- « Esclandre », suivi de cinq poèmes, *Le Mouton Blanc*, 2^e série, n° 2, novembre 1923 (1. « Au Coucher du soleil » ; 2. « Autre Chromo » ; 3. « De même (Carrousel) » ; 4. « Règle » ; 5. « Hameau »).
- « Deux petits exercices », *Le Disque Vert*, décembre 1923 (1. « Vif et décidé » ; 2. « Peut-être trop vicieux »).
- « Trois petits écrits », *Le Disque Vert*, 4^e série, n° 2, mars 1925 (1. « Une Réplique d'Hamlet » ; 2. « L'Insignifiant » ; 3. « Sur un Sujet d'ennui »).
- « A la Gloire d'un ami, Jacques Rivière », *Nouvelle Revue Française*, n° 132, août 1925.
- « Poèmes », *Commerce*, n° 5, automne 1925 (1. « Pauvres Pêcheurs » ; 2. « Le Rhum des fougères »).
- « Le Sérieux défait, Charlie Chaplin », *Le Disque Vert*, n° spécial « Charlot », 2^e année, 3^e série, n° 4-5, 1925.
- « La Famille du Sage », *Nouvelle Revue Française*, n° 156, septembre 1926.
- « Notes d'un poème, Mallarmé », *Nouvelle Revue Française*, n° 158, novembre 1926.
- « Impromptus sur Fargue », *Les Feuilles Libres* (Hommage à L.-P. Fargue), n° 45-46, juin 1927 (1. « Étude » ; 2. « Autre » ; 3. « Autre »).
- « Plus-que-raisons », *Le Surréalisme au service de la révolution*, n° 1, automne 1930.
- « Végétation », *Nouvelle Revue Française*, n° 231, décembre 1932.
- « Témoignage. Le Tronc d'arbre », *Nouvelle Revue Française*, n° 242, novembre 1933.
- « Le Cageot », *Mesures*, n° 1, janvier 1935.
- « Sapates », *Mesures*, n° 2, avril 1936 (1. « Les Mûres » ; 2. « La Bougie » ; 3. « Cinq Septembre » ; 4. « La Fin de l'automne » ; 5. « Soir d'août » ; 6. « Les Arbres se défont »).
- Hors Sac* (53 articles non signés), *Le Progrès de Lyon*, février-mai 1942.
- « Le Mimosa », *Fontaine*, n° 21, mai 1942.
- « 14 Juillet ». « Plages ». « La Crevette », *Messages*, n° 2, juillet 1942.
- « Le Platane » et « Sombre période », *Poésie 42* (« La Permanence et l'opiniâtreté »), n° 5, novembre-décembre 1942.
- « La Pomme de terre », *Confluences*, n° 18, mars 1943.
- « Notes pour la Guêpe », *Messages* (« Domaine français »), décembre 1943.

- « Détestation » et « Relève », dans *Chroniques interdite* (collectif), Paris, Minuit, 1943.
- « Dialectique non prophétie » (signé Roland Mars) dans *L'honneur des poètes* (collectif), Paris, Minuit, 1943.
- « La lessiveuse », *Messages*, n° 1, « Sources de la poésie », janvier 1944.
- « L'eau des larmes », *Poésie 44*, n° 18, mars-avril 1944.
- « Introduction inédite au galet », *Poésie 44*, n° 21, novembre-décembre 1944.
- « Feu et cendres », *Formes et Couleurs*, n° 2, mars-avril 1945.
- « Matière et mémoire ou les lithographes à l'école », *Fontaine*, n° 43, juin 1945.
- « L'Œillet », *Lettres*, Genève, n° 3, juin 1945.
- « La Bataille contre l'horreur », *Confluences*, nouvelle série, n° 5, juin-juillet 1945.
- « Baptême funèbre », *Cahiers du sud*, n° 274, 2^e semestre 1945.
- « Souvenirs d'Avignon », *les Conquérants*, n° 1, 1945.
- « Le Chien », *Cahiers d'Art*, 1945.
- « Notes premières de "L'Homme" », *Les Temps modernes*, n° 1, octobre 1945.
- « Adaptez à vos Bibliothèques le dispositif Maldoror-Poésies », *Cahiers du sud*, n° 275, 1^{er} trimestre 1946.
- « Ad litem », *Les Temps modernes*, n° 10, juillet 1946.
- « Lieu de la salicoque », *L'Arche*, n° 21, novembre 1946.
- « Braque le réconciliateur », *Labyrinthe*, n° 22-23, décembre 1946.
- « Merveilleux Minéraux », *L'Album de mode du Figaro*, Noël, 1946.
- « Une Demi-journée à la campagne », *Cahiers d'art*, 1946.
- « Dix Courts sur la méthode », *Poésie 46*, octobre 1946 (1. « La Dérive du sage » ; 2. « Pelagos » ; 3. « Fable » ; 4. « La Promenade dans nos serres » ; 5. « L'Antichambre » ; 6. « Le Tronc d'arbre » ; 7. « Flot » ; 8. « Le jeune Arbre » ; 9. « Strophe » ; 10. « L'Avenir des paroles »).
- « A propos de Braque », *Action*, 3 janvier 1947.
- « Le Vin », *Action*, janvier 1947.
- « Le Grenier », *Construire*, 7 juin 1947.
- Pierre Charbonnier*, *Cahiers d'art*, 1948.
- « Note hâtive à la gloire de Groethuysen » et « Le volet, suivi de sa scholie », *Cahiers du sud*, n° 290, 1948.
- « Sculpture, Germaine Richier », *Derrière le Miroir*, n° 13, novembre (?) 1948.
- « Corolian ou la grosse mouche », *Médecine de France*, n° 6, mars 1949.
- « Ébauche d'un poisson », *Les Temps modernes*, n° 43, mai 1949.
- « L'Araignée », *Botteghe Oscure*, n° 3, mai 1949.
- « Tentative orale », *Cahiers de la Pléiade*, n° 7, printemps 1949.

Tentative orale, sans lieu (Paris), tirage à part des *Cahiers de la Pléiade*, sans date (1949).

« Prologue aux questions rhétoriques », *Cahiers du sud*, n° 295, 1^{er} semestre 1949.

« La Cruche », *Empédocle*, n° 3, juin-juillet 1949.

« Souvenirs de Rouen », 84, n° 10-11, (juillet ?) 1949.

My creative Method, Zurich, Atlantis Verlag, H.C. 1949.

My creative Method, Trivium, Helft 2, (été ?) 1949.

« La Terre », *Empédocle*, n° 9, mars-avril 1950.

« Plat de poissons frits », *Rencontres*, n° 3, mai-juin 1950.

« Les Olives », *Cahiers du sud*, n° 299, 1^{er} semestre 1950.

« Desseins... Dessins de Braque », *Le Figaro littéraire*, 12 août 1950.

« Conditions et destin de l'artiste », *Les Beaux-Arts* (Bruxelles), n° 503, 13 octobre 1950.

« La Cheminée d'usine », *Contemporains*, n° 1, novembre 1950.

« Le Lilas », *Paragone*, n° 2, 1950.

« Le Verre d'eau (fragments) », *Cahiers de la Pléiade*, n° 11, hiver 1950-1951.

« Paroles sur le papier », *Salon de mai, catalogue* (collectif), Paris, 1950.

« Monstres qui n'êtes pas de ma spécialité. Ah quel repos pour moi de vous considérer », *Portraits de famille* (collectif), six gravures en couleur de Leonor Fini, Paris, imprimerie Fequet et Boudier, 1950.

« Pour Franz Hellens », *Marginales*, n° 22, mars 1951.

« L'Anthracite ou le charbon par excellence », *Botteghe Oscure*, n° 7, avril 1951.

« Proèmes à Bernard Groethuysen », *Paragone*, n° 18, juin 1951.

« L'Homme à grands traits », *Synthèses*, n° 84, septembre 1951.

« L'Inspiration à rênes courtes », *Cahiers du sud*, n° 311, 1^{er} semestre 1952 (1. « Marine » ; 2. « Le Nuage » ; 3. « Le Pigeon » ; 4. « Éclaircies en hiver » ; 5. « Bois des tabacs » ; 6. « Au Printemps »).

« Le Monument. La Dernière Simplicité », *La Table Ronde*, n° 53, mai 1952.

« Le Monde muet est notre seule patrie », *Arts*, 25 juin 1952.

« Ode inachevée à la boue » « Thème du savon », *Preuves*, n° 18, août-septembre 1952.

« Quatre Poèmes », *Poetry* (Chicago), n° 6, vol. 80, septembre 1952 (1. « L'Allumette » ; 2. « L'Appareil de téléphone » ; 3. « La Grenouille » ; 4. « Grand Nu sous bois »).

« Nous avons choisi la misère pour vivre dans la seule société qui nous convienne », P. Reverdy, A. Breton, F. Ponge, *Arts*, 24, octobre 1952.

« L'Art de Georges Braque », *Mizai* (Tokyo), n° 566, octobre 1952.

- « La Touffe de roses », *Synthèses*, n° 79, décembre 1952.
- « Le Cheval », *Cahiers du Collège de Pataphysique* (vers 1952-1953).
- « Malherbe d'un seul bloc à peine dégrossi », *Le Préclassicisme français* (collectif), présenté par Jean Tortel, Les Cahiers du sud, 1952.
- « Braque-Japon », *Liberté de l'Esprit*, n° 37, janvier 1953.
- Réponse à une enquête de M. Chapelan : « Quel visage Staline prendra-t-il dans l'histoire ? », *Le Figaro littéraire*, 14 mars 1953.
- « Réflexions sur la jeunesse », *Le Progrès de Lyon*, 29 mars 1953.
- Réponse à une enquête de M. Chapelan : « Souhaitez-vous que l'Église catholique renonce à interdire l'incinération ? », *Le Figaro littéraire*, 16 mai 1953.
- « Pochades algériennes », *Terrasses*, n° 1, juin 1953.
- « La Société du génie, Rameau », *Liberté de l'Esprit*, n° 41, juin-juillet 1953.
- « Fables logiques », *Le Disque Vert*, nouvelle série, n° 3, juillet-août 1953 (1. « Naissance de Vénus » ; 2. « Souvenir » ; 3. « La Logique dans la vie » ; 4. « L'Enfance de l'art » ; 5. « Architexte » ; 6. « Le Soleil »).
- « Le Porte-plume d'Alger », *Preuves*, n°s 30-31, août-septembre 1953.
- « Un Bronze parle », *Nouvelle Revue Française*, n° 18, juin 1954.
- « Le Soleil placé en abîme », *Nouvelle Revue Française*, n° 24, décembre 1954.
- « Cinq poèmes », *Preuves*, n° 47, janvier 1955 (1. « La Radio » ; 2. « La Barque » ; 3. « Le Radiateur parabolique » ; 4. « L'Herbe » ; 5. « La Valise »).
- « Texte sur l'électricité », *Nouvelle Revue Française*, n° 31, juillet 1955.
- « Prose De Profundis (à la gloire de Claudel) », *Nouvelle Revue Française*, n° 34, septembre 1955.
- « Le Soleil placé en abîme » (fragment central), *Réalités secrètes*, n° 2, 30 mai 1956.
- « Cher Calet », *Le Figaro littéraire*, 21 juillet 1956.
- « Les Hirondelles ou “ Dans le style des hirondelles ” (Randon) » et « Malherbe d'un seul bloc à peine dégrossi (II) », *Nouvelle Revue Française*, n° 45, septembre 1956.
- « Germaine Richier », *Nouvelle Revue Française*, n° 48, décembre 1956.
- « Une dramatique Erreur de jeunesse. Beaumarchais », *Bref*, n° 1, décembre 1956.
- « Proclamation et petit four », *Arts*, 27 février-5 mars 1957, *La Parisienne*, n° 52, mars 1957.
- « Pour une Notice », *Cahier des Saisons*, n° 10, avril-mai 1957.
- « La nouvelle Araignée », *Nouvelle Revue Française*, n° 55, juillet 1957.
- « La Chèvre », *Nouvelle Revue Française*, n° 60, décembre 1957.
- « Les “ Illuminations ” à l'Opéra Comique », *L'Opéra de Paris*, (décembre ?) 1957.
- « L'Abricot », *Entregas de La Licorne*, n°s 9-10, 1957.

- « L'Abricot », *Les Cahiers du sud*, n° 344, janvier 1957.
- « Cher Hellens », *Le dernier Disque Vert* (« Hommage à Franz Hellens »), Paris, Albin Michel, 1957.
- « Prose à l'éloge d'Aix », *L'Arc*, n° 1, janvier 1958.
- « Au Génie de la France et à la beauté confondus », *Botteghe oscure*, n° 22, automne 1958.
- « Fautrier d'un seul bloc grossièrement équarri », *Mercure de France*, n° 1154, octobre 1959.
- « La figue (sèche). Proème. » *Tel Quel*, n° 1, printemps 1960, Le Seuil.
- « Pour Fenosa », *Tel Quel*, n° 6, été 1961, Le Seuil.
- « L'Ardoise », *Derrière le Miroir*, n° 130, exposition de Raoul Ubac à la galerie Maeght, 1961.
- « L'Asparagus », *Tel Quel*, n° 4, hiver 1961, Le Seuil.
- « L'objet, c'est la poétique », préface à l'exposition « L'objet », *Antagonismes 2*, Paris, musée des Arts Décoratifs, mars 1962.
- « Ardens Organum » (extrait du *Malherbe*), *Tel Quel*, n° 13, printemps 1963, Le Seuil.
- « De la nature morte et de Chardin », *Art de France*, 1963.
- « Braque lithographe », *Les Cahiers du Sud*, n° 373-374, 50^{ème} année, 1963.
- « Le Pré », *Tel Quel*, n° 18, été 1964.
- « Nioque de l'avant-Printemps », *L'Éphémère*, n° 2, avril 1967.
- « L'avant-Printemps », *Tel Quel*, n° 33, printemps 1968.
- « L'opinion changée quant aux fleurs », *L'Éphémère*, n° 5, printemps 1968.
- « Deux récents manifestes indirects », *Manteia*, n° 5, 1968 (1. « E pur si muove ! » ; 2. « Pour Roger Derieux »).
- « Son nom seul aujourd'hui peut sortir de ma gorge », dans *Homage to Ungaretti*, tiré à part de la revue *Books Abroad*, vol. 44, n° 4, Oklahoma, Norman, 1970.
- « Écrits récents », dans numéro spécial « Ponge aujourd'hui » de la revue *TXT*, n° 3/4, printemps 1971 (1. « A propos de Ungaretti » ; 2. « A propos de Braque »).
- « Voici déjà quelques hâtifs croquis pour un "portrait complet" de Denis Roche », *TXT*, n° 6/7, hiver 1974.
- « Nouvelles Pochades en prose », *Revue des Belles-Lettres* n° 3/4, 1975
- « ... Du Vent ! », *Cahiers du Chemin*, n° 28, 15 octobre 1976.

- « La serviette éponge et autres textes », *Digraphe*, n° 8, avril 1976 (1. « L'âne » ; 2. « De la pluie » ; 3. « La serviette éponge » ; 4. « Note hâtive à la gloire d'Ebiche » ; 5. « Fautrier, Body and Soul ! »).
- « Trois textes », *Cahiers Critiques de la Littérature*, n° 2, décembre 1976 (1. « Pour étreindre ma droite » ; 2. Page manuscrite de « L'Opinion changée quant aux fleurs, fac simile » ; 3. « Entretiens avec Jean Thibaudeau, Jean-François Chevrier et Frédéric Berthet »).
- « Petite machine d'assertions pour aider à l'élévation à son rang de notre Gabriel Audisio », *Sud*, n° 20, 1^{er} trimestre 1977.
- « Sans titre, hommage à André Malraux », *Nouvelle Revue Française*, n° 295, juillet 1977.
- « Nous, mots français », essai de prose civique. *Nouvelle Revue Française*, n° 302, mars 1978.
- « L'Art de la figue », entretien avec Jean Ristat, *Digraphe* n° 14, avril 1978.
- « Pour Joan Miro », Paris, *Vogue*, décembre 1979 – janvier 1980, n° 602.
- « Souvenirs interrompus », *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} octobre 1979, n° 321.
- « Souvenirs interrompus », *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} novembre 1979, n° 322.
- « Souvenirs interrompus », *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} décembre 1979, n° 323.
- « Allons plus vite, nom de Dieu, allons plus vite », sur G. Apollinaire, *Le Nouvel Observateur*, 23 août 1980.
- « Petit choix d'anciennes écorces », *Digraphe*, n° 25, printemps 1981 (1. « Torses et chefs sans cou, hauts larrons de verdure » ; 2. « L'Egypte et les Egyptiens » ; 3. « Conférence de M. Déat » ; 4. « La scie musicale » ; 5. « Hiver de famine » ; 6. « Paysage pris près du Moulin de Charix » ; 7. « Proème du petit réveil » ; 8. « Errare divinum est » ; 9. « Proème du 10 décembre 1959 » ; 10. « Noté au Tertre, le 12 décembre 1959 »). Inédits recueillis pour *Digraphe*, le 14 décembre 1980.
- « La Table », *Études Françaises*, 17/1-2, Les Presses de l'Université de Montréal, avril 1981.
- « Merci, mais pardonnez-moi... », *Cahiers de l'Herne Céline*, quatrième trimestre 1981.
- « Paul Valéry », *Le Magazine Littéraire*, n° 188, dossier « Paul Valéry » réalisé par Mathieu Bénézet, octobre 1982.
- « André Villers, Photographie », *Sud*, numéro spécial hors série, 1984.
- « Tournoiements aveugles », *L'Ire des Vents*, n° 11-12, 1985 (1. « Le bec d'oiseau » ; 2. « La Pentecôte » ; 3. « La Pentecôte ou Malo pas vu » ; 4. « La pluie » ; 5. « Les gars du bâtiment ou les terrassiers » ; 6. « L'ortie » ; 7. «

Promenade au fort de Romainville avec Michel Pontremoli et Vera Braun le 19 août 1938 » ; 8. « Comptine » ; 9. « Rouen, mesure humide » ; 10. « L'énergumène » ; 11. « D'un carnet ocre » ; 12. « Tournoiements aveugles »).

« Première et seconde méditations nocturnes », *L'Ire des Vents*, n° 11-12, 1985.

4. Correspondances

PAULHAN, Jean, PONGE, Francis, *Correspondance*, I. 1923-1946 ; II. 1946-1968, édition établie par C. Boaretto, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1986.

PONGE Francis, TORTEL, Jean, *Correspondance (1944-1981)*, édition établie par B. Beugnot et B. Veck, Paris, Stock, 1998.

PONGE Francis, *Treize Lettres à Castor Seibel*, Paris, L'Echoppe, 1995.

5. Entretiens

Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, Paris, Gallimard-Éditions du Seuil, 1970.

AURY Dominique, « Qu'est-ce que l'existentialisme ? » (entretiens avec Simone de Beauvoir, Gabriel Marcel et Francis Ponge), *Les Lettres françaises*, 1^{er} décembre 1945, p. 4.

PONGE Francis, « L'Art de la figue », Entretien avec Jean Ristat, *Digraphe n° 14*, avril 1978, repris dans l'édition critique de *Comment une figue de paroles et pourquoi*, établie par J.-M. Gleize, Paris, Garnier/Flammarion, 1997.

II. Études sur Francis Ponge

BEUGNOT Bernard, MARTEL Jacinthe, VECK Bernard, *Bibliographie des écrivains français : Francis Ponge*, Paris-Rome, Memini, 1999.

1. Essais

- BEUGNOT Bernard, *Poétique de Francis Ponge*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1990.
- COLLOT Michel, *Francis Ponge : entre mots et choses*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1991.
- DERRIDA Jacques, FARASSE Gérard, *Déplier Ponge : entretien de Jacques Derrida avec Gérard Farasse*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2005.
- DERRIDA Jacques, *Signéponge*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie » 1987.
- EVARD, Claude, *Francis Ponge*, Paris, Pierre Belfond, coll. « Les Dossiers Belfond », 1990.
- FARASSE Gérard et VECK Bernard, *Guide d'un petit voyage dans l'œuvre de Francis Ponge*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1999.
- FARASSE Gérard, *L'Âne musicien*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1996.
- FRITZ-SMEAD Annick, *Francis Ponge : De l'écriture à l'œuvre*, New York, Peter Lang, 1997.
- GATEAU Jean-Charles, *Le « Parti pris des choses » suivi de « Proèmes » de Francis Ponge*, Paris, Gallimard, 1997.
- GLEIZE Jean-Marie (dir), *Ponge, résolument*, Lyon, ENS éditions, coll. « Signes », 2004 (contributions de J.-M. Gleize, J.-M. Adam, E. Cardonne-Arlyck, J. Martel, A. Bellatore, H. Scepi, P. Met, B. Veck, S. Gavronsky, S. Baquey, L. Cuillé, S. Dilorio, J.-L. Steinmetz, D. Alexandre, C. Hanna, G. Farasse, P. Bonnefis).
- GLEIZE Jean-Marie, *Francis Ponge*, Paris, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1988.
- GLEIZE Jean-Marie, *Lectures de Pièces de Francis Ponge. Les mots et les choses*, Paris, Belin, 1988.
- GLEIZE Jean-Marie et VECK Bernard, *Francis Ponge*, Larousse, coll. « Textes pour aujourd'hui », 1979.
- GLEIZE Jean-Marie et VECK Bernard, *Francis Ponge. Actes ou textes*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Objet », 1984.
- HAYEZ-MELCKENBEECK Cécile, *Prose sur le nom de Ponge*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2000.
- KINGMA-EIJGENDAAL Tineke et SMITH Paul, *Francis Ponge : lectures et méthodes*, Amsterdam-New York, Éditions Rodopi B.V., 2004.
- KOSTER Serge, *Francis Ponge*, Paris, Henri Veyrier, 1983.

- LAVOREL Guy, *Francis Ponge*, Lyon, La Manufacture, coll. « Qui suis-je ? », 1986.
- LECLAIR Danièle, *Lire Le Parti pris des choses de Ponge*, Paris, Dunod, 1995.
- LÉVY Sydney, *Francis Ponge : De la connaissance en poésie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1999.
- MALDINEY Henri, *Le Legs des choses dans l'œuvre de Francis Ponge*, Lausanne, L'Age d'homme, 1974.
- MALDINEY Henri, *Le Vouloir dire de Francis Ponge*, La Versanne, Encre Marine, 1993.
- MARTIN Serge, *Francis Ponge*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994.
- MEADOWS Patrick, *Francis Ponge and the Nature of Things : from ancient Atomism to a modern Poetics* [Ponge et la nature des choses. De l'atomisme antique à une poétique moderne], Cransbury, Bucknell University Press, 1997.
- MELLAKH Mohamed El Habib, *La Pratique poétique pongienne*, Tunis, Publications de la Faculté des Lettres de Manouba, 1989.
- PIERROT Jean, *Francis Ponge*, Paris, José Corti, 1993.
- SOLLERS Philippe, *Francis Ponge*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1963.
- SPADA Marcel, *Francis Ponge*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1974.
- THIBAudeau Jean, *Ponge*, Paris, Gallimard, coll. « La Bibliothèque idéale », 1967.
- TORTEL Jean, *Francis Ponge, cinq fois*, Montpellier, Fata Morgana, 1984.
- VECK Bernard, *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, Bruxelles, Margada, coll. « Philosophie et langage », 1993.
- VECK Bernard, *Le Parti pris des choses Francis Ponge*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994.

2. Collectifs et numéros de revue consacrés à Francis Ponge

Action Poétique (« Ponge, 26 fois »), n° 153-154, 1999 (contributions de J.-C. Montel, J. Lapeyrère, J.-F. Bory, J.-P. Bobillot, P. Beurard-Valdoye, G. Noiret, G. Jouanard, H. Lucot, J. Stéfan, C. Minière, J. Todrani, M. Pleyne, C. Prigent, D. Roche, G. Planet, Y. Boudier, C. Dobzinsky, M. Petit, J. Géraud, O. Domerg, B. Cany, J. Sivan, L. Giraudon, S. Lévy, N. Tardy, B. Aleksic).

- BONNEFIS Philippe, OSTER Pierre (dir.), *Ponge inventeur et classique* (Actes du colloque de Cerisy, août 1975), Paris, Union Générale des Editeurs, « 10/18 », 1977 (contributions de J.-M. Adam, S. Allen, F. Berthet, P. Bonnefis, J.-F. Chevrier, J. Derrida, G. Farasse, S. Gavronsky, J. Guglielmi, R. Jean, H. Maldiney, C. Prigent, M. Riffaterre, M. Spada, J.-L. Steinmetz, J. Thibaudeau, J. Tortel).
- CRIN (*Cahiers de Recherche des Instituts Néerlandais de langue et de littérature françaises*) (« Francis Ponge »), n° 32, 1996 (contributions de J. Baetens, A. Bellatorre, M. Delcroix, C. Hayez, T. Kingma-Eijgendaal, N. Roelens, L. Schehr, F. Schuerewegen, P. Smith, B. Veck).
- Études françaises* (« Francis Ponge »), XVII, 1-2, avril 1981 (contributions de B. Beugnot, R. Mélançon, A. Kibédi-Varga, W. Krynski, A. Lazaridès, P. Léonard, M. Riffaterre, M. Robillard, P. Verdier).
- Europe* (« Francis Ponge »), n° 755, mars 1992 (contributions de D. Leuwens, J.-L. Steinmetz, C. Seibel, J.-M. Gleize, R. Little, M. Collot, P. Herjean, E. Pellet, A. Balakian, J.-P. Courtois, S. Coste, J.-C. Pecker, A. Bellatorre, V. Metzger, B. Veck, S. Roumette, N. Fenosa, J.-M. Maulpoix, Y. Peyré).
- FARASSE, Gérard (dir.), *Objet : Ponge (augmenté du Manuscrit de « L'Âne »*, Paris, L'Improviste, « Les Aéronautes de l'esprit », 2004 (contributions de P. Bonnefis, G. Farasse, C. Vollaire, C. Hayez-Melchenbeeck, J. Guittard).
- Francis Ponge. Manuscrits, livres, peintures*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1977 (catalogue de l'exposition tenue à la Bibliothèque publique d'information de Beaubourg du 25 février au 4 avril 1977. Contributions de F. Chapon et P. Georgel).
- Francis Ponge. Preuves et épreuves* (Actes du Colloque, 3 juin 1999), textes rassemblés par G. Lavorel, Lyon, C.E.D.I.C, Université Jean Moulin Lyon 3, 2002 (contributions de G. Lavorel, L. Verdier, B. Veck, O. Leplatre, J.-P. Longre).
- Génésis* (« Francis Ponge »), n° 12, 1998 (contributions de B. Veck, M. Robillard, P. Met, J. Martel, M. Pierssens, F. Foley, G. Fusco-Girard, D. Combe, Y. Peyré, S. Gavronsky, B. Beugnot et J. Martel).
- GLEIZE Jean-Marie (dir.) *Francis Ponge (Cahiers de l'Herne, LI)*, Paris, Editions de l'Herne, 1986 (contributions de J. Hytier, R. Weingarten, A. Pieyre de Mandiargues, J. Gracq, J. Tardieu, P. Jaccottet, P. Thévenin, R. Jean, G. Macé, P. Oster-Soussouev, A. du Bouchet, T. Aron, I. Oseki-Dépré, J. Rieu, A. Sampon, J. Chessex, B. Beugnot, J.-L. Steinmetz, R. de Saint-Robert, J. Mambrino, C. Giordan-Shacher, J.-M. Gleize, S. Gavronsky, J.

- Hélion, F. Chapon, C. Seibel, J.-M. Dunoyer, H. de Campos, F. Springer, M. Butor, I. Ivask, J. Stefan, G. Lavorel, M. Spada, R. Etiemble, I. Higgins, A. Berne Joffroy, B. Veck, J. Risset, U. Todini, R. Micha, L. S. Roudiez, M. Deguy, P. Bourdieu, J. Derrida, R. W. Greene, D. Roche, P. Bigongiari, G. Sartoris, E. Walther, M. Bense, J. Bottéro, J. Thibaudeau, S. Koster, J.-L. Trassard, D. Sallenave, J. Réda, A.-M. Albiach, P.-L. Rossi, E. Guillevic, J. Sacré, M. Chaillou).
- GLEIZE Jean-Marie (dir.), *Ponge, résolument*, Lyon, ENS Editions, coll. « Signes », 2004 (contributions de J.-M. Gleize, J.-M. Adam, E. Cardonne-Arlyck, J. Martel, A. Bellatore, H. Scepti, P. Met, B. Veck, S. Gavronsky, S. Baquey, L. Cuillé, S. Di Iorio, J.-L. Steinmetz, D. Alexandre, C. Hanna, G. Farasse, P. Bonnefis).
- La Licorne* (« Francis Ponge - Matière, matériau, matérialisme »), n° 53, 2000 (contributions de N. Barberger, D. Alexandre, E. Marty, J.-M. Gleize, R. Harvey, F. Noudelmann, H. Scepti, J.-L. Steinmetz, B. Veck, L. Cuillé, G. Mainchain).
- LAVOREL Guy (ÉD.), *Analyses et réflexions sur Ponge , Pièces. Les mots et les choses*, Paris, Éditions Marketing, 1988 (contributions de G. Lavorel, G. Farasse, J.-P. Fenaux, F.-L. Charmont, G. Sartoris, B. Veck, G. Vannier, P. Maincent, Ph. Teissier, P. Aurégan, V. Bartoli-Anglard, J.-L. Vercellino, A. Villani, P. Villani, D. Prost, A. Ughetto, J.-M. Tixier, B. Le Roux, P.-L. Assoun, J. Lovichi, S. Cabioc'h).
- Le Magazine Littéraire* (« Francis Ponge »), n° 260, décembre 1988 (contributions de J.-L. Hue, M. Spada et C. Jaconimo, R. Sabatier, B. Delvaille, S. Koster, J.-F. Louette, A. Armel).
- Nouvelle Revue Française* (« Francis Ponge (1899-1988) »), n° 433, février 1989 (contributions de C. Bobin, M. Butor, G. Farasse, L. Gaspar, P. Jaccottet, L. Janvier, P. Oster Soussouev, J. Réda, C. Rist, G. Sartoris, J. Stéfán, J. Tardieu).
- Nouvelle Revue Française* (« Hommage à Francis Ponge »), n° 45, septembre 1956 (contributions de G. Braque, A. Camus, J. Grenier, P. Jaccottet, A. Pieyre de Mandiargues, J. Carner, B. Miller, P. Bigongiari, G. Zeltner-Neukomm).
- Œuvres et Critiques* , XXIV, 2, 1999 (contributions de M. Peterson, B. Veck, B. Beugnot, H. de Campos, J. Martel, R. I. Canko).

Revue des Sciences Humaines (« Ponge à l'étude »), n° 288, 1992 (contributions de J. Réda, J.-P. Richard, G. Farasse, M. Spada, B. Beugnot, G. Lavoirel, I. Higgins, J. Thibaudeau, J. Martel, J. Derrida).

TXT (« Ponge aujourd'hui »), n° 3-4, printemps 1971 (contributions d'E. Clémens, A. Duault, J. Guglielmi, C. Prigent, D. Roche, P. Sollers, J.-L. Steinmetz).

3. Articles et chapitres d'essai

- ALEXANDRE Didier, « Francis Ponge, “Un peu comme un savant à sa recherche particulière” », *Ponge, résolument*, Lyon, ENS Éditions, « Signes », 2004, p. 219-232.
- BARTOLI-ANGLARD Véronique, « Francis Ponge : un itinéraire dans l'histoire des mots », *L'école des lettres*, II, février 1989, p. 5-37.
- BELLATORRE André, « Le Savon ou “l'exercice” du lecteur », *Ponge, résolument*, Lyon, ENS Éditions, « Signes », 2004, p. 67-85.
- BERNARD Suzanne, « Ponge et le parti pris des choses », *Le Poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 743-755.
- BEUGNOT Bernard, « Clivages critiques : genèse et réception du Pour un Malherbe », *Œuvres et Critiques*, XXIV, 2, 1999, p. 26-44.
- BEUGNOT Bernard, « La Mode comme système de réception : le cas Ponge », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 38, 1986, p. 187-200.
- BEUGNOT Bernard, FARASSE, Gérard, MELANÇON, Robert, Notice et notes de Nouveau nouveau recueil, dans Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1674-1732
- BEUGNOT Bernard, FARASSE, Gérard, Notices et notes de Méthodes, dans Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1082-1131. Notice et notes de Textes hors recueil, *ibid.*, vol. II, p. 1733-1749.
- BEUGNOT Bernard, Notice et notes du Parti pris des choses, de La Seine, de Lyres et notice générale du Grand Recueil, dans Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 889-920, p. 993-1002, 1056-1082, 1050-1055. Notice et notes de Pour un Malherbe, *ibid.* vol. II, p. 1441-1492
- BLANCHOT Maurice, « Au pays de la magie », *Journal des débats*, 15 juillet 1942, p. 3.

- BLANCHOT Maurice, « La Littérature et le droit à la mort », *La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 291-331.
- BOULOUMIÉ Albert, « Lecture du "Pain", *L'école des lettres*, II, février 1989.
- BOURDIL Pierre-Yves, « Francis Ponge : ce qu'une chose est », *L'école des lettres*, II, février 1989.
- CAMUS Albert, « Lettre au sujet du "Parti pris" », *La Nouvelle Revue Française*, n° 45, septembre 1956, p. 386-392.
- CARDONNE-ARLYCK Élisabeth, « Francis Ponge : "Je contresigne l'œuvre du Temps" », *Véracités : Ponge, Jaccottet, Roubaud, Deguy*, Paris, Belin, 2009.
- COLLOT Michel, « Un fatras inclassable : Proèmes, de Francis Ponge », dans Dambre, Marc et Gosselin-Noat, Monique, *L'Éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, p. 197-208.
- COLLOT Michel, Notice et notes des Douze petits écrits, de Dix courts sur la méthode, de Proèmes, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 873-889, p. 921-923, p. 953-992.
- COSTE Sophie, « Le tremblement de certitude », *Europe*, n° 755, mars 1992, p. 79-83.
- DAHLIN Loïs, « Entretien avec Francis Ponge : ses rapport avec Camus, Sartre et d'autres », *Francis Ponge, Cahiers de l'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, 1986, p. 521-531.
- DEBREUILLE Jean-Yves, « De Baudelaire à Ponge : Sartre lecteur des poètes », in Burgelin, Claude (éd.), *Lectures de Sartre*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1986, p. 273-280.
- DU BOUCHET André, « Francis Ponge, Le Verre d'eau, avec des lithographies de Eugène de Kermadec », *Critique*, VII, n° 45, février 1950, p. 182-183.
- Entretien avec Francis Ponge, *Cahiers critiques de la littératures*, 2, décembre 1976.
- ETIEMBLE René, « Francis Ponge et le parti pris de l'homme », *Francis Ponge, Cahiers de l'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, 1986, p. 337-341.
- FARASSE Gérard, « Héliographie », *Revue des Sciences Humaines*, n° 151, juillet-septembre 1973, p. 435-457.
- FARASSE Gérard, « Mallarmé pratique », *Empreintes*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, « Objet », 1998, p. 51-61.
- GARAMPON Georges, « Francis Ponge ou la résolution humaine », in *F. Ponge, L'Araignée publiée à l'intérieur de son appareil critique*, Paris, Aubier, 1952, p. 9-19, 41-64, 81-86.

- GLEIZE Jean-Marie, « La poésie mise en orbite », *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1983, p. 157-191.
- GLEIZE Jean-Marie, Notice et notes de *Nioque de l'avant-printemps*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1632-1639.
- GLEIZE Jean-Marie, VECK Bernard, Notice et notes de *Comment une figue de paroles et pourquoi*, *ibid.*, vol. II, , p. 1601-1621.
- GLEIZE Jean-Marie, VECK Bernard, Notice et notes de *La Rage de l'expression*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1009-1050.
- GRENIER Jean, « Présentation de Francis Ponge », *La Nouvelle Revue Française*, n° 45, septembre 1956, p. 393-395.
- GROETHUYSEN Bernard, « Douze petits écrits, par Francis Ponge », *Nouvelle Revue Française*, n° 163, avril 1927, p. 545.
- HELLENS Franz, « La Nouveauté de Francis Ponge », *La Revue de Culture européenne*, n° 8, 4^e trimestre 1953, p. 206-210.
- HYTIER Jean, « Francis Ponge », Le Mouton blanc, novembre 1924, p. 19-20 (repris dans *Cahier de l'Herne*, n° 51, 1986, p. 20-21).
- IIDA Shinji, « La figure du "lecteur" dans l'œuvre de Francis Ponge », *Étude de Langue et littérature françaises* (Société japonaise de Langue et Littérature françaises), n° 58, 1991, p. 187-202.
- JACCOTTET Philippe, « Erreurs et bonheurs poétiques », *NRF*, n° 77, mai 1959, p. 872-878.
- JACCOTTET Philippe, « Remarques sur Le Soleil », *NRF*, n° 45, septembre 1956, p. 396-405.
- JACQUEMIER Myriam, « Comment décortiquer « la crevette » », *L'école des lettres*, II, février 1989.
- KAUFMANN Vincent, « Co-réalisations », *Le Livre et ses adresses* (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot), Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 115-149.
- LAVOREL Guy, « La Fabrique du Papillon », *L'École des lettres*, II, février 1989.
- MAGNY Claude-Edmonde, « Francis Ponge ou l'Homme heureux », *Poésie* 46, n°33, juin-juillet 1946, p. 62-68.
- MARTEL Jacinthe, Notice et notes de *Pièces*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1131-1191.
- MAULPOIX Jean-Michel, « Francis Ponge sans illusion ? », *Le Poète perplexe*, Corti, 2002, p. 271-286.

- MAURIAC François, « La technique du cageot », *Le Figaro littéraire*, 28 juillet 1956, p. 1 et 3.
- MELANÇON Robert, Notice et notes de *L'Atelier contemporain*, *ibid.*, vol. II, p. 1537-1599.
- MELANÇON Robert, Notice et notes du *Peintre à l'étude*, in Ponge, Francis, *œuvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 926-953.
- MET Philippe, « Entre théâtralité et oralité : Ponge ou la (mise en) scène de l'écriture », *Ponge, résolument*, Lyon, ENS éditions, « Signes », 2004, p. 101-114.
- MET Philippe, « La formule de Francis Ponge : du lieu commun au proverbe », *Formules de la poésie : études sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet*, Paris, PUF, 1999.
- MET Philippe, Notice et notes du *Savon*, in Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1502-1517.
- MET Philippe, « Pour une poétique mineure : Francis Ponge et la pratique du carnet », *Recherches sur la francophonie*, Université de Séoul, n° 18, 2008.
- MICHA René, « Sur Francis Ponge, "poète vêtu comme un arbre" », *Revue de Suisse*, n° 9, juin-juillet 1952, p. 49-56.
- MILLER Betty, « Francis Ponge and the Creative Method », *Horizons*, n° 16, septembre 1947, p. 214-220.
- MOUNIN Georges, « Francis Ponge et le langage », *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard, 1992.
- PINSON Jean-Claude, « Le matérialisme poétique de Francis Ponge », *Critique*, n° 564, mai, 1994, repris dans *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 138-155.
- PRIGENT Christian, « L'Objet et son homme », *Ceux qui merdrent*, Paris, POL, 1991, p. 79-110.
- PRIGENT Christian, « Le texte et la mort », in Bonnefils, Philippe, et Oster, Pierre (dir.), *Ponge inventeur et classique*, Paris, UGE, « 10/18 », 1977, P. 352-371.
- RICHARD Jean-Pierre, « Fabrique de la figue », *Pages, Paysages*, Seuil, coll. « Poétique », 1984, p. 211-232.
- RICHARD, Jean-Pierre, « Francis Ponge », *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964.

- ROUSSELOT Jean, *Panorama critique des nouveaux poètes français*, Paris, Seghers, 1952, p. 334-344.
- SAILLET Maurice, « Le proète Ponge », *Mercure de France*, CCCV, juin 1949, p. 305-313.
- SARTORIS Ghislain, « Francis Ponge : entretien familial », *Analyses et réflexions sur Ponge, Pièces. Les mots et les choses*, éd. par G. Lavorel, Paris, Éditions Marketing, 1988.
- SARTRE Jean-Paul, « L'Homme et les choses », *Poésie* 44, n° 20, juillet-octobre 1944, p. 58-71, et n° 21, novembre-décembre 1944, p. 74-92, repris dans *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 226-269.
- SOLIER (de) René, « Douze petits Écrits ou l'Émulsion du Langage », *Synthèses*, XI, n° 122, juillet 1956, p. 459-478.
- STALLONI Yves, « Peu sage dépeçage : lecture de « Pièces », *L'école des lettres*, II, février 1989.
- STEINMETZ Jean-Luc, « Une leçon de détachement », *Francis Ponge, Cahiers de l'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, 1986, p. 337-341.
- VECK Bernard, « Francis Ponge ou du latin à l'œuvre », *Francis Ponge, Cahiers de l'Herne*, Paris, Éditions de l'Herne, 1986, p. 367-398.
- VECK Bernard, « Quelques jeunes gens et l'avenir - Images du public dans l'œuvre de Ponge », *Œuvres et Critiques*, XXIV, 2, 1999, p.11-25.
- VECK Bernard, Notice et notes de *La Fabrique du Pré*, Ponge, Francis, *Œuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1517-1537.
- VIART Dominique, « Ponge tel qu'en Malherbe », *L'école des lettres*, II, février 1989.

4. Thèses

- GUEST James Alan, *Francis Ponge a Poet of Things*, Thèse de Ph.D., Florida State University, 1961.
- JÄGER Grazia, *Einige Aspekte der Dichtung Ponge's* [*Quelque aspects de la poésie de Ponge*], Thèse de doctorat, Université de Zurich, 1962.
- KNABENHANS Brigitte, *Le Thème de la pierre chez Sartre et quelques poètes modernes*, Thèse de doctorat, Université de Zurich, 1969.
- CARO Fiona, *La Signification de l'objet littéraire chez Ponge*, Thèse de Ph.D., Université de Melbourne, 1972.

- MORAVEC Carl Gerald, *La Présence d'Alberto Giacometti dans la littérature française contemporaine*, Thèse de Ph.D., Case Western Reserve University, 1973.
- WIDER Werner, *La Perception de Ponge*, Thèse de doctorat, Université de Zurich, 1974.
- PRECKSHOT Judith Elise, *The Fiction of Poetry : the Prose Poems of Francis Ponge and Henri Michaux*, Thèse de Ph.D., sous la direction de Renée R. Hubert, University of California at Irvine, 1977.
- DAHLIN Lois Ann, *Birth Imagery in the Writings of Francis Ponge*, Thèse de Ph.D., sous la direction de Steven Ungar, University of Iowa, 1977.
- FARASSE Gérard, *Paraphrases pour Francis Ponge*, Thèse de doctorat, sous la direction de Roland Barthes, Université de Paris 8, 1977.
- PRIGENT Christian, *La poétique de Francis Ponge*, Thèse de doctorat, sous la direction de Roland Barthes, Université de Paris 8, 1977.
- MÉNARD-HALL, Marie-Claire, *Francis Ponge. Question de forme : texte oral-texte écrit*, Thèse de Ph.D., sous la direction de Micheline Besnard, The Ohio State University, 1980.
- BOARETTO Claire, *Édition critique de la correspondance de Jean Paulhan et de Francis Ponge (1923-1958) avec introduction et notes*, Thèse de doctorat, sous la direction de Michel Décaudin, Université de Paris 3, 1981.
- AUGUST Marilyn Ann, *A Study of the modern autobiographical Fragment : Writing as Self-affirmation in the Works of Francis Ponge, Michel Leiris and Roland Barthes*, Thèse de Ph.D., Columbia University, 1982.
- MC MILLAN Alison, *La réécriture chez Francis Ponge*, Thèse de doctorat, sous la direction de Thomas Aron, Université de Besançon, 1982.
- WILKENS P.-A., *The Man-made Objects of Ponge*, Thèse de doctorat, University of Birmingham, 1984.
- GIORDAN-SCHACHER Claudine, *Ponge et ses peintres*, sous la direction de Daniel-Henri Pageaux, Thèse de doctorat, Université de Paris 3, 1984.
- SAMPON Annette, *Figural poetics : the pragmatic aesthetics of Francis Ponge*, Thèse de Ph.D., University of Wisconsin, 1985.
- BOIS Michel, *Ponge au travail : l'élaboration de la figure. Étude conduite à l'aide d'outils d'analyse automatique de l'avant-texte et du texte de la figure*, Thèse de doctorat, sous la direction de Michel Le Guern, Université de Lyon 2, 1985.

- RENARD Isabelle, *Pour une lecture (radio) active. Leçon de Ponge. Les atouts d' un langage en « pièces »* , sous la direction de Daniel Leuwers, Thèse de doctorat, Université de Tours, 1986.
- GANEM Arlene Miriam, *Francis Ponge. Figuring Poetry : Trials and Tribulations of poetic Inscription*, Thèse de Ph.D., Yale University, 1986.
- ÉVRARD Claude, *Connaissance et création dans l'œuvre de Francis P onge*, Thèse de doctorat, sous la direction de Max Milner, Université de Paris 3, 1987.
- LANCASTER Candida Gould, *Francis Ponge, the revolutionnary Poet* , Thèse de Ph.D., Johns Hopkins University, 1988.
- LÉVY-CHOL Monique, *Francis Ponge. Une poéti que de la métamorphose* , Thèse de doctorat, sous la direction de J. L. Houdebine, Université de Paris 7, 1988.
- NÉGRIER Marie-Carol, *Francis Ponge et Paul Cézanne, « façons du regard »* , sous la direction de Francis Claudon, Thèse de doctorat, Université de Dijon, 1989.
- MEADOWS Patrick, *Bursting at the Semes: Francis Ponge's atomistic Wor(l)d*, Thèse de Ph.D., Princeton University, 1990.
- LAVOREL Guy, *Le bestiaire et la création poé tique contemporaine. (René Char, Henri Michaux, Francis Ponge)* , Thèse de doctorat, sous la direction de Robert Mauzi, Université de Paris 4, 1991.
- BECCHETTI-BIZOT Catherine, *La peinture, unité retrouvée de la poésie : Yves Bonnefoy, Francis Ponge*, Thèse de doctorat, sous la direction de A. Marie Christin, Université de Paris 7, 1991.
- VECK Bernard, *Oui, mais non : pratiques intertextue lles dans l'écriture de Francis Ponge (Craudel, Proust, Rimbaud, Valéry)* , sous la direction de Raymond Jean, Université de Provence, 1991.
- LAMARRE André, *Giacometti est un tex te*, Thèse de Ph.D., sous la direction de Pierre Nepveu, Université de Montréal, 1992.
- FRITZ-SMEAD Annick, *Francis Ponge : de l'écriture à l'œuvre* , Thèse de Ph.D., University of Minnesota, 1992.
- HUH Jung-A, *Mouvements des objets, mouvements de l'écriture dans l'œuvre de Francis Ponge*, Thèse de doctorat, sous la direction de J.-C. Coquet, Université de Paris 8, 1992.
- HEMERY Benoît, *La poétique indivise du texte et de l'image : Francis Ponge, René Char, Georges Braque*, Thèse de doctorat, sous la direction de Raymond Jean, Université de Aix-en-Provence, 1992.

- NUNLEY Charles Arthur, *Between two centuries : Francis Ponge and the dynamics of cultural engendrement in Le parti pris des choses* , Thèse de Ph.D., sous la direction de Suzanne Nash, Princeton University, 1993.
- SÜESS KAUSHIK Anita, *Une Lecture postmoderne de « Ut pietura poesis » : Étude de la relation entre les arts verbaux et picturaux avec une analyse du dialogue interartistique chez Francis Ponge et chez Michel Butor* , Thèse de Ph.D., sous la direction de Michèle Viaet, University of Cincinnati, 1994.
- LÜBBERS M.-H., *La Problématique de l'idiomaticité chez Tzara et Ponge*, Thèse de Ph.D., sous la direction de Ellen Burt, University of California at Irvine, 1994.
- MARTEL Jacinthe, *Les « Rouages » de l'invention : Le soleil placé en abîme, de Francis Ponge* , Thèse de Ph.D., sous la direction de Bernard Beugnot, Université de Montréal, 1994.
- BELLATORRE André, *TEMPLA SERENA. La rhétorique singulière de Francis Ponge*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marie Gleize, Université de Provence, 1994.
- LA VIA Charlie Anthony, *« Ut figura poesis », Figuration as knowledge in the works of André Breton and Francis Ponge* , Thèse de Ph.D., University of California at Santa Barbara, 1995.
- IIDA Shinji, *Francis Ponge au tournant de son itinéraire poétique : étude de ses écrits de 1938 à 1948* , Thèse de doctorat, sous la direction de Mireille Sacotte, Université de Paris 3, 1995.
- XU Shuang, *Pour une traduction critique du Parti pris des choses de Francis Ponge*, Thèse de doctorat, sous la direction de Michel Deguy, Université de Paris VIII, 1997.
- FIUZA MOREIRA Fernando, *L'écriture de Ponge et de Cabral*, Thèse de doctorat, sous la direction de Claudette Oriol-Boyer, Université de Grenoble, 2000.
- BERCOFF Brigitte, *Le statut du sujet dans l'œuvre de Francis Ponge : entre parti pris et détachement*, Thèse de doctorat, sous la direction de Michel Collot, Université Paris 3, 2001.
- VECCIARELLI Margherita, *Fabrique de la « Figure » : écriture des objets et exégèse de la « Bible » dans l'œuvre de Francis Ponge*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marie Gleize et de Gabriella Violato, Université de Provence, 2002.

- RODRIGUEZ Antonio, *Le pacte lyrique au XX^e siècle : Max Jacob, Francis Ponge*, Thèse de doctorat, sous la direction de Michel Collot, Université Paris 3, 2002.
- BEN ALI Sourour, *La poétique de la description chez Francis Ponge, Roger Caillois et Franz Hellens*, Thèse de doctorat, sous la direction d'Alain Montandon, Université Blaise Pascal, 2003.
- CUILLÉ Lionel, *L'« herméneutique littéraire » : subversion du discours chrétien, modélisation scientifique, et religion de la Parole dans l'œuvre de Francis Ponge*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marie Gleize, ENS Lyon, 2003.
- GORRILLOT Bénédicte, *Le Discours rhétorique de Francis Ponge*, Thèse de doctorat, sous la direction de Michel Collot, Université Paris 3, 2003.
- PESTEL Jean-Luc, *Poésie-mnémosyne, inscriptions de la tradition et pratiques intertextuelles dans la modernité poétique (Lautréamont, Rimbaud, Apollinaire, Ponge, Deguy, Jude Stephan)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marie Gleize, ENS Lyon, 2004.
- LIANG Chochi, *Poétique de Francis Ponge : une poétique du sujet comme altérité de l'objet*, Thèse de doctorat, sous la direction de Gérard Dessons, Université Paris 8, 2006.
- AUCLERC Benoît, *Lecture, réception et déstabilisation générique chez Francis Ponge et Nathalie Sarraute (1919-1958)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Yves Debreuille, Université Lyon 2, 2006.
- COSTE Sophie, *La parole mise au monde - Poétique de la parole dans l'œuvre de Francis Ponge*, Thèse de doctorat, sous la direction de Bruno Gelas, Université Lyon 2, 2008.
- DOGA Marie, *Francis Ponge : une trajectoire déployée dans l'espace littéraire : approche sociologique de la dynamique pongienne*, Thèse de doctorat, sous la direction de Florent Gaudez, Université Grenoble 2, 2008.
- MANDON Frédéric, *Francis Ponge et Georges Braque : convergences et réciprocity de pratiques*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marie Gleize, ENS Lyon, 2009.
- ONDO Marina Myriam, *La peinture dans la poésie du vingtième siècle : Guillaume Apollinaire, Paul Éluard, Francis Ponge et Jean Tardieu*, Thèse de doctorat, sous la direction de Guy Lavorel, Université Lyon 3, 2009.

III. Autres ouvrages consultés

1. Œuvres littéraires

- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975.
- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes*, Tome II, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
- Bookyo Seongjeon* (Bible bouddhique), Séoul, Donggook Yeokyungwon, 2002.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Les Affinités électives*, trad. J.-F. Angelloz, Paris, GF Flammarion, 1968 ; trad. Pierre du Colombier, Paris, Gallimard, 1954.
- HUI NENG, *Le Soutra de l'estrade du don de la loi*, trad. F. Morel, Paris, La Table Ronde, 2001.
- La Sainte Bible*, Valence, Bibles & Publications Chrétiennes, 1985.
- LAO-TSEU, « Tao-tö king », *Philosophes taoïstes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.
- LAO-TSEU, *Tao-te-King*, trad. Stanislas Julien, Paris, Librio, 2005.
- LUCRÈCE, *De la Nature*, trad. A. Ernout, Paris, Les belles lettres, 1990.
- LUCRÈCE, *De la Nature*, trad. José Kany-Turpin, Paris, GF-Flammarion, 1997.
- PASCAL Blaise, *Pensées*, Paris, Andrieux, 1844.
- SARTRE Jean-Paul, *Huis clos suivi de Les mouches*, Paris, Gallimard, 1947.
- SHAKESPEARE William, *Hamlet*, Paris, GF-Flammarion, 1979.
- Soutra de l'Éveil parfait et Traité de la Naissance de la foi dans le Grand Véhicule*, Paris, Fayard, 2000.
- Soutra de la liberté inco ncevable. Les enseignements de Vimalakîtri*, trad. P. Carré, Paris, Fayard, 2000.
- Soutra du Diamant*, trad. P. Cornu et P. Carré, Paris, Fayard, 2001.
- TCHOUANG-TSEU, *Œuvres. Le Rêve du papillon*, trad. J.-J. Lafitte, Paris, Albin Michel, 2002.

2. Essais littéraires

- BONNEFOY Yves, *Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990.
- COHN Danièle, *La Lyre d'Orphée*, Paris, Flammarion, 1999.
- COLLOT Michel, *L'Horizon fabuleux I*, Paris, José Corti, 1988.
- COLLOT Michel, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997.

- COLLOT Michel, *La Poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, PUF, 1989.
- COLLOT Michel, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005.
- DOUMET Christian, *Faut-il comprendre la poésie ?*, Paris, Klincksieck, 2004.
- DUCROS David, *Lecture et analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 1996.
- FRONTIER Alain, *La Poésie*, Paris, Belin, 1992.
- GLEIZE Jean-Marie, *A Noir : poésie et littérature*, Paris, Seuil, 1992.
- GLEIZE Jean-Marie, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1983.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Écrits sur l'art*, trad. Jean-Marie Schaeffer, Paris, Flammarion, 1996.
- MAILLARD Pascal, « L'allégorie Baudelaire », *Romantisme* (107), 2000.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Adieux au poème*, Paris, José Corti, 2005.
- MAULPOIX Jean-Michel, *La Voix d'Orphée, Essai sur le lyrisme*, Paris, Corti, 1989.
- MAULPOIX Jean-Michel, *Pour un lyrisme critique*, Corti, 2009.
- PINSON Jean-Claude, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.
- PINSON Jean-Claude, *Sentimentale et naïve*, Seyssel, Champ Vallon, 2002.
- Poétiques de l'objet : L'objet dans la poésie française du Moyen Âge au XXe siècle*, Actes du Colloque international de Queen's University (mai 1999), réunis et présentés par François Rouget avec la collaboration de John Stout, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2001.
- RICHARD Jean-Pierre, *Poésie et profondeur*, Paris, Seuil, 1955.
- ROGER Jérôme, *Henri Michaux : poésie pour savoir*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.
- TODOROV Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.
- TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1985.

3. Textes philosophiques

- ARISTOTE, *Physique Livre II*, trad. Pierre Pellegrin, Paris, Nathan, 1993.
- BENJAMIN Walter, *Œuvres I*, trad. M. de Gandillac, P. Rusch et R. Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. « folio/essais », 2000.
- BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Müller, Paris, Flammarion, 1985.
- BENJAMIN Walter, *Paris, capitale du 19^e siècle ; le livre des passages*, trad. par J. Lacoste, Paris, CERF, 1993.
- BERGSON Henri, *La Pensée et le mouvant*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1998.

- BRUN Jean, *L'Épicurisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1959.
- BRUN Jean, *Le Stoïcisme*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1958.
- CASSIRER Ernst, *L'Idée de l'histoire*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1988.
- Chinese Buddhist Electronic Text Associations (CBETA) : www.cbeta.org
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1980.
- DELEUZE Gilles, *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1988.
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Critique », 1969.
- DELEUZE Gilles, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1962
- DELEUZE Gilles, *Spinoza et le problème de l'expression*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Arguments », 1968.
- DELEUZE Gilles, *Spinoza, philosophie pratique*, Paris, Éd. de Minuit, 1981.
- DESCARTES René, *Discours de la méthode ; suivi des Méditations métaphysiques*, Paris, Flammarion, 1908.
- DIOGÈNE LAËRCE, *Vies et doctrines des philosophes illustres*, traduction sous la direction de Marie-Odile Goulet-Cazé, Librairie Générale Française, 1999.
- ÉPICURE, *Lettres et Maximes*, trad. M. Conche, Paris, PUF, 1999.
- ÉPICURE, *Lettres, Maximes, Sentences*, trad. Jean-François Balaudé, Paris, Librairie Générale Française, 1994.
- ÉPICURE, *Lettres*, trad. O. Hamelin, notes et commentaires de Jean Salem, Paris, Nathan, 2005.
- FOUCAULT Michel, *Dits et écrits (1954-1988), II : 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité 2 : L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.
- GINZBURG Carlo, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. M. Aymard, C. Paoloni, E. Bonan et M. Sancini-Vignat, Paris, Flammarion, 1989.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Le Traité des couleurs*, trad. H. Bideau, Paris, Triades, 1973.
- GUÉROULT Martial, *Spinoza*, Paris, Aubier-Montaigne, 1968.
- HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences*, trad. A. Préau, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1958.
- HEIDEGGER Martin, *Être et temps* (1927), trad. F. Vezin, Paris, Gallimard, 1986.
- HEIDEGGER Martin, *Introduction à la métaphysique* (1935), trad. G. Kahn, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1967.

- HEIDEGGER Martin, *Les Concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude* (1929-1930), trad. D. Panis, Paris, Gallimard, 1992.
- HEIDEGGER Martin, *Questions I et II*, trad. collective, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1968.
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alexis Philonenko, Paris, J. Vrin, 1993.
- KIM Youngok, *Kumkangkyeong Kanghae* (La lecture explicative du *Soûtra du diamant*), Séoul, Tongnamu, 1999.
- Le Magazine Littéraire*, n° 370, consacré à Spinoza, Novembre, 1998.
- Les Présocratiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- Les Stoïciens*, textes traduits par Émile Bréhier, édités sous la directions de Pierre-Maxime Schuhl, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962.
- LÉVINAS Emmanuel, *Entre nous*, Essais sur le penser-à-l'autre, Paris, Bernard Grasset, 1991.
- LÉVINAS Emmanuel, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982.
- LÉVINAS Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Paris, PUF, 1983.
- LÉVINAS Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris, Le livre de poche, 1971.
- LOVELOCK James, *Les Âges de Gaïa*, Paris, Robert Laffont, 1990.
- MATHERON Alexandre, *Individu et communauté chez Spinoza*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Le sens commun », 1969.
- MERKER Anne, « Qu'est-ce que l'éthique », *Le Magazine Littéraire*, n° 472, Février 2008.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- NEGRI Antonio, « Une philosophie de l'affirmation », *Le Magazine Littéraire*, n° 493, consacré à Spinoza, Janvier, 2010.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885), Œuvres philosophiques complètes, VI, trad. M. de Gandillac, éd. G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1971.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* dans *Nietzsche œuvres*, trad. H. Albert, Paris, Robert Laffont, 1993.

- NIETZSCHE Friedrich, *Fragments postumes* (Automne 1887 - Mars 1888), Œuvres philosophiques complètes, XIII, trad. Henri-Alexis Baatsch et Pierre Klossowski, éd. G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1976.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir*, trad. Patrick Wolting, Paris, Flammarion, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai savoir* (1882), trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1982.
- NIETZSCHE Friedrich, *L'Antichrist*, trad. Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1974.
- NIETZSCHE Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1949.
- NIETZSCHE Friedrich, *Par-delà bien et mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir* (1886), Œuvres philosophiques complètes, VII, trad. C. Heim, éd. G. Colli et M. Montinari, Paris, Gallimard, 1971.
- NIETZSCHE Friedrich, *Philosophical writings*, New York, The continuum Publishing Company, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Volonté de puissance*. Tome I, trad. G. Bianquis, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1995.
- POTTE-BONNEVILLE Mathieu, « Michel Foucault stoïcien ? », *Le Magazine Littéraire*, n° 461, Février 2007.
- RAHULA Walpola, *L'Enseignement du Bouddha*, Paris, Seuil, 1961.
- SALEM Jean, *L'Atomisme antique : Démocrite. Épicure. Lucrèce*, Paris, Librairie Générale Française, 1997.
- SERRES Michel, *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Paris, Éd. de Minuit, 1977.
- SPINOZA Baruch, *Éthique*, Œuvres de Spinoza III, trad. Charles Appuhn, Paris, GF Flammarion, 1965.
- STEINMETZ Jean-Luc, *La Poésie et ses raisons*, Paris, José Corti, 1990.
- WARBURG Aby, *Essais florentins*, trad. par S. Muller, Paris, Klincksieck, 1990.

4. Dictionnaires

- BAILLY Anatole, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 2000.
- BALAUDE Jean-François, *Le Vocabulaire d'Épicure*, Paris, Ellipse, 2002.
- BALAUDE Jean-François, *Le Vocabulaire des Présocratiques*, Paris, Ellipse, 2002.

- GARDES-TAMINE Joëlle, et HUBERT Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993.
- GOBRY Ivan, *Le Vocabulaire grec de la philosophie*, Paris, Ellipse, 2000.
- LAFFONT Robert et BOMPIANI Valentino, *Dictionnaires des auteurs*, Paris, Robert Laffont, 1994.
- LALANDE André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, 1996.
- LAURAND Valéry, *Le Vocabulaire des Stoïciens*, Paris, Ellipse, 2002.
- Les Notions philosophiques*, volume dirigé par Sylvain Auroux, Paris, PUF, 1990.
- LITTRÉ Émile, *Le nouveau Littré*, Paris, Ed. Garnier, 2004.
- POUGEOISE Michel, *Dictionnaire de poétique*, Belin, 2006.
- RAMOND Charles, *Le Vocabulaire de Spinoza*, Paris, Ellipse, 1999.
- REVEL Judith, *Le Vocabulaire de Foucault*, Paris, Ellipse, 2002.
- WOTLING Patrick, *Le Vocabulaire de Nietzsche*, Paris, Ellipse, 2001.
- ZOURABICHVILI François, *Le Vocabulaire de Deleuze*, Paris, Ellipse, 2003.

Index des noms de personnes

A

Aétius (F.) · 110, 111
Alexandre (D.) · 234
Andronicos de Rhodes · 26
Antisthène · 117
Apollodore · 50, 335, 336
Apollon · 123
Aristote · 26, 30, 112, 330, 383
Artaud (A.) · 120
Auclerc (B.) · 298

B

Babut (J.) · 319
Balthazar · 163
Barthes (R.) · 10, 266, 393, 394
Bartoli-Anglard (V.) · 104
Baudelaire (Ch.) · 21, 158, 159, 168, 170, 171, 253, 270, 271, 274, 275, 276, 277, 278, 280, 285, 286, 287, 292, 299, 301, 311, 313, 377, 397
Benjamin (W.) · 90, 159, 264, 272, 285
Bergson (H.) · 117, 346
Berlioz (H.) · 233, 236
Bernard (S.) · 8, 100
Beugnot (B.) · 9, 10, 11, 13, 22, 40, 93, 108, 131, 146, 152, 164, 273
Boèce · 58
Boileau (N.) · 238
Bonnetoy (Y.) · 64, 283
Botticelli (S.) · 273
Bouddha · 21, 25, 323, 324, 342, 346, 347, 390, 393, 398
Braque (G.) · 41, 42, 60, 64, 73, 86, 113, 160, 179, 193, 215, 216, 220, 223, 244, 246, 280, 282, 287, 317, 318, 326, 327, 337, 338, 356, 367
Breton (A.) · 67, 312, 349
Brun (J.) · 75, 330, 331, 332, 383

C

Camus (A.) · 8, 53, 54, 55, 56, 57, 104, 131, 226, 265, 277, 317

Cardonne-Arlyck (E.) · 185, 186, 190
Cassirer (E.) · 19, 161
Char (R.) · 226, 236, 265
Chrysippe de Soli · 331
Cicéron · 26, 331
Claudel (P.) · 79, 191
Cléanthe d'Assos · 330
Cohn (D.) · 368
Collot (M.) · 4, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 22, 33, 61, 66, 73, 96, 98, 102, 103, 131, 132, 133, 146, 149, 156, 169, 170, 187, 198, 202, 205, 206, 210, 211, 212, 219, 220, 222, 235, 236, 242, 265, 268, 273, 286, 301, 307, 308, 311, 366, 371, 382, 389
Comte (A.) · 20
Conan Doyle (A.) · 271
Corbière (T.) · 214
Coste (S.) · 233
Cratès de Thèbes · 330
Cuillé (L.) · 374

D

Dahlin (L.) · 57
Daniel · 160, 161, 163
Darwin (Ch.) · 20, 84, 125, 374
Deguy (M.) · 185, 221, 283
Deleuze (G.) · 18, 20, 21, 23, 30, 52, 58, 59, 61, 62, 76, 83, 90, 91, 96, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 126, 127, 194, 232, 283, 294, 333, 348, 357, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 375, 379, 384, 390
Démocrite · 37, 38, 40, 43, 49, 50, 61, 278, 379
Derrida (J.) · 8, 15, 184, 185, 188, 191, 195, 196, 197, 200, 201, 202, 203, 204, 398
Descartes (R.) · 7, 31, 97, 243, 244, 303, 364
Diderot (D.) · 158
Dilthey (W.) · 19
Diogène de Babylone · 331
Diogène de Sinope · 117
Diogène Laërce · 41, 51, 335, 336
Dionysos · 123
Du Bellay (J.) · 26
Du Bouchet (A.) · 33, 156, 180

E

Empédocle · 49, 50, 51, 52, 62, 117, 379
Épicure · 22, 25, 26, 43, 45, 49, 159, 278, 331, 332,
335, 336, 342, 344, 359, 363, 379
Ernout (A.) · 39, 73

F

Farasse (G.) · 13, 15, 91, 184, 265, 283, 339, 372
Foucault (M.) · 330, 364
Fourier (Ch.) · 168
France (A.) · 20
Franklin (B.) · 37
Freud (S.) · 271
Frontier (A.) · 110

G

Giacometti (A.) · 180, 265, 311, 312
Gilbert (W.) · 37
Ginzburg (C.) · 271, 273
Gleize (J.-M.) · 13, 14, 28, 36, 46, 47, 49, 57, 58,
59, 63, 65, 68, 76, 77, 80, 147, 178, 180, 183,
187, 188, 204, 213, 221, 234, 235, 247, 267, 339,
397, 398
Goethe (J.W.) · 18, 90, 138, 158, 160, 264, 272,
368, 392
Goltzius (H.) · 285
Gorgias · 50
Grenier (J.) · 271
Groethuysen (B.) · 74, 76, 108
Guattari (F.) · 91, 96, 114, 120, 232
Guérout (M.) · 20

H

Hayez-Melckenbeeck (C.) · 200, 201
Hegel (G.W.) · 18, 340
Heidegger (M.) · 7, 10, 26, 27, 125, 127, 178, 271,
338
Héraclite · 110, 111, 226, 228, 241, 344
Hercule · 123, 201
Herder (J.G. von) · 18, 392
Hérodote · 41, 45, 332, 336, 352, 357, 358
Hippolyte · 51
Horace · 173, 213, 215
Hugo (V.) · 26, 31
Humboldt (A. von) · 18
Husserl (E.) · 9, 10, 264

J

Jésus · 26, 62, 323

K

Kant (E.) · 91, 334, 392
Kaufmann (V.) · 187
Kermadec (E.) · 326, 327, 361
Kim (Y.) · 324
Kingma-Eijgendaal (T.) · 169, 239
Kumārājīva · 324

L

La Fontaine (J.) · 238, 254
Lalande (A.) · 85, 158
Lamartine (A.) · 31
Lao-Tseu · 109, 161
Laplace (P.-S.) · 20
Lautréamont · 213, 221, 248, 249, 250, 282
Lavorel (G.) · 80, 83, 85, 110, 222, 235
Leclair (D.) · 13, 239
Leconte le Lisle (Ch.) · 214
Leibniz (G.W.) · 195, 310, 311
Lévinas (E.) · 21, 287, 288, 289, 291, 321, 361, 367,
378, 390
Lévy (S.) · 86, 87, 186, 201, 231
Lovelock (J.) · 125
Lucrèce · 11, 17, 25, 26, 30, 39, 40, 41, 42, 43, 49,
59, 61, 72, 73, 76, 87, 88, 134, 141, 148, 149,
173, 193, 215, 250, 278, 307, 332, 335, 337, 342,
357, 368, 379, 381

M

Maillard (P.) · 158, 159
Maldiney (H.) · 10, 13, 129, 156, 228, 388
Malherbe · 31, 32, 35, 37, 45, 75, 96, 107, 111, 122,
123, 137, 138, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 150,
152, 163, 169, 173, 175, 177, 185, 187, 188, 189,
190, 199, 206, 207, 208, 215, 220, 222, 223, 224,
225, 226, 228, 230, 231, 232, 237, 238, 241, 242,
243, 244, 245, 248, 250, 251, 255, 258, 260, 261,
262, 263, 278, 281, 303, 304, 305, 310, 315, 334,
336, 354, 355, 366
Mallarmé (S.) · 115, 173, 187, 214, 221, 250, 254
Mandelstam (O.) · 266
Marc-Aurèle · 333
Martel (J.) · 11, 13, 67, 112, 170
Martin (S.) · 201
Marty (E.) · 10, 170, 266, 394, 396
Matheron (A.) · 20, 118, 384
Maulpoix (J.-M.) · 219, 220, 221, 261
Mauriac (F.) · 234
Meadows (P.) · 11, 38, 39, 44, 148, 250
Mélissos · 50, 112
Mellakh (M.) · 13
Ménécée · 335, 342, 357, 359, 383
Merker (A.) · 27
Merleau-Ponty (M.) · 10, 98, 123, 300, 308, 340
Met (Ph.) · 13, 67, 236, 240, 255, 292
Michaux (H.) · 182, 213, 265
Moïse · 43, 44
Montaigne (M.) · 26

Morelli (G.) · 271

N

Nabuchodonosor · 160, 161, 163

Negri (A.) · 118, 384

Newton (I.) · 20

Nietzsche (F.) · 21, 23, 58, 59, 62, 87, 97, 126, 127, 128, 129, 263, 265, 278, 302, 303, 304, 311, 312, 313, 314, 317, 333, 347, 348, 350, 363, 365, 366, 367, 371, 378, 385, 388, 390, 391

P

Paracelse · 108

Parménide · 111

Pascal (B.) · 31, 109, 158, 159, 303, 352

Paulhan (J.) · 66, 67, 176, 205, 245, 257

Pellegrin (P.) · 30

Philon d'Alexandrie · 50

Picasso (P.) · 43, 64, 88, 257, 306, 309

Pierrot (J.) · 55, 78, 79, 97, 115, 151, 195, 207, 234, 235, 309, 310

Pinson (J.-C.) · 9, 10, 64, 83, 101, 283, 388

Platon · 17, 111, 113, 116, 117, 123, 303, 330, 348

Plutarque · 51

Potte-Bonneville (M.) · 330

Pougeoise (M.) · 158, 159

Pseudo-Plutarque · 111

R

Rahula (W.) · 346

Renan (E.) · 20

Reverdy (P.) · 67, 312, 349

Richard (J.-P.) · 101, 102, 169, 272

Richier (G.) · 84, 223, 258

Rimbaud (A.) · 98, 201, 213, 219, 221, 250, 278

Rista (J.) · 208

Roger (J.) · 182, 234

Ronsard (P.) · 26, 242

S

Sainte-Beuve (Ch.A.) · 20

Salem (J.) · 278

Sartoris (G.) · 83, 85, 311

Sartre (J.-P.) · 8, 9, 10, 57, 75, 100, 101, 102, 103, 108, 119, 131, 133, 152, 170, 179, 218, 265, 292, 300, 302, 340

Scepi (H.) · 229

Schelling (F.W.J. von) · 18, 19, 20

Schiller (F.) · 18

Schopenhauer (A.) · 85, 311, 334

Sénèque · 215, 242, 331, 334

Serres (M.) · 149

Shakespeare (W.) · 309

Shâkyamuni · 323

Simplicius · 50, 51

Smith (P.) · 169, 239

Socrate · 62

Sollers (Ph.) · 11, 12, 16, 33, 35, 42, 83, 85, 131, 206, 207, 208, 210, 213, 214, 217, 219, 229, 230, 249, 251, 262, 263, 326, 361

Spada (M.) · 11, 36, 52, 74, 95, 108, 126, 135, 157, 169, 229, 232, 233, 242, 250, 317, 322, 334, 344, 388

Spencer (H.) · 20

Spinoza (B.) · 3, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 30, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 95, 96, 112, 113, 118, 139, 140, 159, 194, 261, 267, 283, 294, 309, 311, 312, 333, 339, 340, 359, 360, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 375, 384, 388, 390, 391, 407

Subhûti · 25, 324, 325, 342, 346

Swedenborg (E.) · 168

Symmaque · 13, 58

T

Taine (H.) · 20

Tchouang-Tseu · 395, 396

Thalès · 16, 17, 30, 37, 38, 84

Théodoric · 58

Todorov (T.) · 158, 170, 171

Tortel (J.) · 22, 49, 281, 362, 363, 379

V

Veck (B.) · 11, 13, 22, 36, 57, 178, 188, 234, 283

Vénus · 142, 273, 278, 279, 307, 335, 376

Verdier (L.) · 235

Vollaire (Ch.) · 91, 156, 338, 388

W

Warburg (A.) · 271, 273

X

Xénophane · 50

Xuanzang · 324

Z

Zénon d'Élée · 117

Zénon de Citium · 117, 330

Zénon de Tarse · 331

TABLES DES MATIÈRES

INTRODUCTION	6
--------------------	---

PREMIÈRE PARTIE

« MÉTA-PHYSIQUE » DE LA NATURE

CHAPITRE I : LE MATÉRIALISME DE PONGE.....	30
1. La « Nature » pongienne.....	30
<i>Nature en tant que monde extérieur.....</i>	31
<i>Nature comme horlogerie.....</i>	34
2. L'anti-métaphysique de Ponge et son amour de la matière	36
<i>Le matérialisme antique et Ponge.....</i>	37
<i>La Nature et sa « conciliabilité » avec la raison.....</i>	46
<i>L'anti-métaphysique de Comment une figue de paroles et pourquoi</i>	57
<i>Le Savon et la toilette intellectuelle</i>	65
<i>La Matière en tant que seule providence</i>	72
CHAPITRE II : L'IMMANENCE DE LA NATURE CHEZ PONGE.....	82
1. Ponge, « spinoziste ».....	82
<i>Ponge et Spinoza.....</i>	83
<i>Le refus de finalité.....</i>	86
2. Les choses pongiennes sur le « plan d'immanence ».....	89
<i>L'expression et le monisme du corps et de l'esprit</i>	94
<i>La déshumanisation et l'humanisation</i>	100
<i>La spatialité du plan de Nature</i>	106
<i>La temporalité du plan de Nature</i>	110

DEUXIÈME PARTIE

ESTHÉTIQUE DE LA NATURE

CHAPITRE I : LA NATURE ET LA LITTÉRATURE.....	139
1. La littérature naturalisée et la nature littérisée	143
<i>L'écriture de type lapidaire.....</i>	143
<i>La non-substantialité de la littérature.....</i>	148
<i>La relation analogique entre la Nature et le texte.....</i>	157
2. L'approbation de la Nature	175
<i>Manifester pour la nature</i>	179
<i>La contresignature</i>	184

<i>La mise en orbite du texte</i>	205
<i>L'objet et le textualisme</i>	209

CHAPITRE II : LE NOUVEAU LYRISME MATÉRIALISTE.....	213
1. Le lyrisme hors de soi	215
<i>La poétique de la vibration</i>	220
<i>La poétique de l'aspiration</i>	228
<i>Raison et réson</i>	241
2. La nouvelle conception de la poésie et de l'art	248
<i>La poésie ne naît pas du rien</i>	248
<i>Le lieu commun comme un « poème-proverbe »</i>	254
<i>L'existence en tant qu'art</i>	261
<i>Le temple de la beauté qu'est la Nature</i>	270

TROISIÈME PARTIE

« PO-ÉTHIQUE » DE LA NATURE

CHAPITRE I : LA NATURE ET L'HOMME	285
1. Retrouver l'altérité dans la Nature	287
<i>La supplication des choses</i>	287
<i>La vie individuelle des choses et la sympathie</i>	292
2. Un nouvel humanisme et le salut matériel de l'homme	301
<i>Une nouvelle définition de l'homme</i>	302
<i>Ponge, « nietzschéen » : le dépassement du nihilisme</i>	310
<i>Le salut de l'homme dans le temple immanent de la Nature</i>	318
CHAPITRE II : L'ART DE VIVRE PONGIEN	326
1. L'accord entre la Nature et l'homme	328
<i>La sagesse tant épicurienne que stoïcienne</i>	329
<i>Le « non-soi » et le « soi »</i>	340
<i>Les sages pongiens</i>	356
2. L'art de vivre heureux	361
<i>Ponge et le plan éthique</i>	362
<i>Amor fati et l'éthique de la joie</i>	366
<i>Le hasard et la liberté</i>	380

CONCLUSION	389
BIBLIOGRAPHIE	400
INDEX DES NOMS DE PERSONNES	428

Titre en français : La Nature dans l'œuvre de Francis Ponge

Résumé :

L'objet de ce travail est d'éclairer l'esthétique et l'éthique de la poétique de Francis Ponge à partir de la notion de Nature. La première partie étudie la notion de Nature chez Ponge en tant que monde extérieur et son matérialisme qui, fortement influencé par le matérialisme antique, est caractérisé par l'antimétaphysique. Cette partie met également en relief le rapport étroit entre sa pensée matérialiste et la pensée immanente spinoziste, résumée dans l'expression de « Dieu ou la Nature ». Les aspects immanents des choses dans ses œuvres peuvent être mieux saisis, en effet, à l'aide de la notion d'« immanence » spinoziste. La deuxième partie explore, quant à elle, la relation entre la Nature et la littérature et le développement d'un nouveau lyrisme matérialiste chez Ponge. Pour lui, la littérature se naturalise et la Nature se littérarise. Son approbation de la Nature se traduit par sa contresignature apposée aux choses. Son nouveau lyrisme matérialiste, qui s'oppose au lyrisme traditionnel, se caractérise autour de notions telles que la vibration, l'aspiration, ou la « réson ». La troisième partie, enfin, examine le nouvel humanisme de Ponge ainsi que son éthique. La relation entre la Nature et l'homme s'articulera autour de thèmes éthiques essentiels comme l'altérité, le nouvel humanisme et le salut de l'homme. Son éthique consiste à vivre *heureux*. Nous l'aborderons à travers différents thèmes tels que la sagesse antique, l'harmonie du « non-soi » et du « soi », l'éthique de la joie, le hasard et la liberté.

Mots clés : nature, immanence, matérialisme, lyrisme, altérité, humanisme, sagesse, *amor fati*, éternel retour, art de vivre, non-soi et soi, approbation

Titre en anglais : Nature in the works of Francis Ponge

Abstract :

The purpose of this study is to examine the aesthetics and the ethics of Francis Ponge's poetry through the notion of Nature. The first part examines the concept of Nature in Ponge as the outside world and his materialism which, heavily influenced by ancient materialism, is characterized by the anti-metaphysical. This part also explore the close relationship between his idea and Spinoza's immanent idea, summarized in the expression of "God, or Nature". The immanent aspects of things in his work can be fully understood with the help of the concept of "immanence" of Spinoza. The second part examines the relationship between Nature and literature and the development of Ponge's new materialist lyricism. For him, literature becomes naturalized and nature becomes literarized. The approval of nature is reflected in his countersignature for things. His new materialist lyricism, contrasted with the traditional lyricism, is characterized by notions such as vibration, aspiration, "réson". The third part will focus on the new humanism and the ethics of Ponge. The relationship between Nature and man will be treated primarily on certain essential themes of ethics such as otherness, the new humanism and the salvation of man. His ethics is to live à happy life. Various topics, such as ancient wisdom, the harmony of the "non-self" and the "self", the ethics of joy, chance and freedom, will be discussed.

Keywords : nature, immanence, materialism, lyricism, otherness, humanism, wisdom, *amor fati*, eternal recurrence, art of living, non-self and self, approval

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3
École doctorale 120 – Littérature française et comparée
EA 4400 : Écritures de la modernité. Littérature et sciences humaines.
Équipe de Recherches sur la poésie contemporaine.